

LEONID DIMOV

DUMITRU ȚEPENEAG

MOMENTUL ONIRIC



LEONID
DIMOV

DUMITRU
ȚEPENEAG

Momentul oniric

Antologie îngrijită de
CORIN BRAGA



Cartea Românească
1997

Coperta: TUDOR JEBELEANU

**Acest volum a apărut cu sprijinul financiar al
Fundației SOROS
pentru o Societate Deschisă**

© Cartea Românească, 1997

ISBN 973 - 23 - 0608 - 4

Notă asupra ediției

În urma „tezelor din iulie” 1971, grupul oniric avea să dispară din viața literară românească. Ceea ce deranja cel mai mult puterea nu era probabil programul oniric în sine, ci precedentul constituirii unui *grup* în jurul unei poetici ce nu se supunea comenzii sociale. Această solidaritate profesională a câtorva scriitori ironici, frondeuri, insolenți la adresa regimului, comentați la „Europa Liberă”, risca să devină un exemplu catalitic nefast pentru nemulțumirea colectivă. După 1974, grupul oniric se destramă definitiv, unii dintre membrii săi plecând în exil (Țepeneag, Ivănceanu, Gabrea), alții retrăgându-se în izolare, pentru a-și salva măcar opera (Dimov, Mazilescu, Turcea, Titel).

Decembrie 1989 a permis ridicarea acelor pete de negru puse de cenzura comunistă pe harta literaturii noastre. Schițele și romanele lui Dumitru Țepeneag sînt traduse din franceză, Leonid Dimov este reeditat, urcînd în rîndul celor mai importanți poeți ai perioadei, iar onirismul, alături de Școala de la Tîrgoviște, este revendicat de generația '80 drept premergător al postmodernismului. Totuși, în ciuda redescoperirii (parțiale) a autorilor, *grupul* însuși rămîne doar o legendă pioasă și nostalgică, pitorească și fabulatorie, a rezistenței culturale, uitîndu-se că el a promovat un sistem estetic bine articulat.

De aici, ideea acestei antologii de articole programatice, menită a „face dovada că grupul oniric a avut o teorie coerentă”, că „nu era doar o bandă de prieteni talentați și scîrbiți de regimul politic de atunci din care vroiau să evadeze în vis”. Proiectul a fost formulat de Dumitru Țepeneag într-un interviu din 1990 și avea să prindă viață în 1993, cînd domnia-sa mi-a încredințat, prin intermediul lui

Dan Damaschin, sarcina de a cerceta presa anilor '60-'70, pe urma textelor teoretice publicate de onirici. Volumul este conceput prin urmare ca un *corpus teoretic*, ce configurează o doctrină estetică, și nu ca un *dosar de istorie literară*. În acest din urmă caz, el ar fi trebuit să aibă un caracter mai amplu și exhaustiv, să cuprindă toate luările de poziție, ale tuturor oniricilor, precum și toate ecourile și reacțiile, atât din partea confrăților de breaslă, cât și din partea oficialităților. Noi ne-am propus să refacem dialogul contrapunctic prin care cei doi teoreticieni „atestați” ai grupului au elaborat onirismul estetic.

Selecția s-a dovedit uneori dificilă, deoarece considerații teoretice sugestive sînt diseminate și în articole fără caracter programatic, în cronici și recenzii, studii critice, interviuri etc. Ca un criteriu general în asemenea situații ambigue, am păstrat în volum acele studii în care, prin analiza operei unor scriitori cu trăsături afine onirismului estetic, Dumitru Țepeneag sau Leonid Dimov vorbesc indirect despre propriul program. Articolele sînt aranjate în ordinea apariției lor în reviste sau în volum (o excepție fac „Pagini inedite de «jurnal»”, pe care, pentru a respecta cronologia interioară, le-am așezat la anul scrierii — 1974 —, iar nu la cel al publicării lor, 1993). Menționăm că o parte din articolele lui Dumitru Țepeneag au fost retipărite în volumul *Reîntoarcerea fiului la sînul mamei rătăcite*, Institutul European, Iași, 1993. Textul semnat de Leonid Dimov și plasat în *Addenda*, este neterminat, nu a apărut niciodată și se păstrează doar în manuscris.

CORIN BRAGA

DUMITRU ȚEPENEAG

Datorită originalității sale izbitoare, Mateiu Caragiale a avut de la început admiratori și detractori îndârjiți. Încă de la apariția *Crailor de Curtea-Vechi*, s-a remarcat că scriitorul încalcă regulile prozei realiste obișnuite. Cărții i s-au găsit tot felul de „cusururi”; în fond, cel mai tare iritându-i pe toți dificultatea de a o încadra într-unul din genurile literare. E nuvelă precum *Remember*, apărută cu cinci ani mai devreme, e roman? E adevărat că personajele sînt tipice și, judecate sociologic, reprezintă clasele sociale ale epocii, atitudinea autorului față de ele fiind diferită și oarecum echivocă, după cum s-a remarcat la timpul cuvenit. Rămîn însă prea puțin pe scenă și nu se dezvoltă caracterologic decît prin directă intervenție a povestitorului, care are rolul ingrat de comentator. Craii trăiesc episodice; deși bine configurați, viața lor nu continuă după lectură. Acțiunea trenează, e întreruptă de paranteze lămuritoare, slabul conflict dinspre sfîrșit e rezolvat exterior, prin voința autorului. Propensiunea spre pitoresc, de multe ori îngroșat pînă la grotesc, lipsa unei construcții cît de cît riguroase, incapacitatea de obiectivare, aglomerarea de ca-

**Actualitatea
estetică
a lui
Mateiu Caragiale**

lificative, toate astea te împiedică să consideri narațiunea drept un roman (cel puțin în accepția dobândită în secolul trecut). Și n-are nici rotunjimea și economia de mecanism pe care trebuie s-o aibă o nuvelă. Să fie oare o simplă galerie de portrete zugrăvite cu mare măiestrie? Nici măcar proză de evocare, de reconstituire istorică nu poate fi socotită. Observația, deși ascuțită, e lipsită de eficiență: imaginea tremură, nu se încheagă pe un singur plan. Realitatea convențional-obiectivă e neconținut subminată. Intuiția lui G. Călinescu, după care proza lui Mateiu Caragiale poate fi așezată în grupa suprarealiștilor, e remarcabilă. Nu pentru că ar fi cu adevărat suprarealistă. Elementul intențional e hotărâtor în cazul acesta. Suprarealiștii „fac“ suprarealism; ei au metodă, procedează „științific“. Pe Breton îl interesează „autenticitatea“. Mișcarea suprarealistă în genere, fie că se numește futurism, dadaism ori altfel, vrea să fie, în primul rând, o reacție împotriva literaturizării. Dicteul automat ar însemna, după suprarealiști, abolirea stilului, deci a scrisului elaborat, iar visul ar fi o sursă de „autenticitate“, nu un tărâm paralel cu realitatea, o oglindire stranie a acesteia, un joc secund mai pur.

De ce tocmai I. Barbu a fost unul dintre admiratorii fanatici ai „Marelui Matei“, cum îl numea el? Desigur, îi înrudea spiritual și acel, așa-numit, „balcanism literar“ care vine tocmai de la cronicarii munteni.

Mateiu Caragiale (ca și I. Barbu) crede în cuvânt, mai precis spus, în sintagmă, pentru el cuvântul nu e un vehicul al sensului: cuvântul are o viață a lui, e un receptacul de viață, nu simplă etichetă pe obiect, iar asocierile posibile creează acel subtext misterios care l-a făcut pe Călinescu să se gândească la suprarealism. Când Pena Corcodușa (iată că și numele de persoană trăiesc dincolo de simpla denumire, e aici o voluptate moștenită: I.L. Caragiale făcea liste onomastice) le strigă crailor abia ieșiți din cârciumă: „Crai de Curtea-Veche!“, povestitorul comentează înfiorat: „Vorbise prin ea oare altcineva, de altădată — cine știe? Dar ca această zicere uitată, de mult scoasă din întrebuințare, nimic pe lume nu cred să fi putut face lui Pantazi atîta plăcere. I se luminase fața, nu se mai sătura de a o rosti. — E într-adevăr, recunosc Pașadia, o asociație de cuvinte din cele mai fericite; ...are ceva ecvestru, mistic. Ar fi un minunat titlu pentru o carte.“

Atmosfera atât de stranie a prozei lui Mateiu Caragiale e rezultatul unei migăloase și conștiente elaborări, și George Călinescu se înșeală încă o dată, afirmând că „privită prin ce ar fi putut să fie, scrierea e ratată, cum ratat e și autorul“... dar un „ratat superior“. Greșeala constă în aplicarea criteriilor valabile pentru proza epică, realist-obiectivă. Valoarea prozei lui Mateiu Caragiale rezidă tocmai în crearea unei tensiuni estetice specifice: realitatea obiectivă e neconținut dublată de o infrarealitate în care elementul oniric joacă un rol important în sensul explicat mai sus. Analiza primelor două pagini ale cărții va înlesni înțelegerea celor afirmate. O observație care n-a scăpat exegeților: acțiunea se petrece mai ales noaptea (începe și se termină noaptea), iar anotimpul preferat este sfârșitul toamnei, văzută bacovian, ploioasă și cejoasă, într-un peisaj întotdeauna citadin. „Cu toate că, în ajun chiar, îmi făgăduisem cu jurământ să mă întorc devreme, tocmai atunci mă întorsesem mai târziu: a doua zi spre amiază. Noaptea mă apuca în așternut. Pierdusem răbojul timpului.“ O neliniște surdă începe să circule sub frazele încheiate corect, uneori chiar ceremonioase, reci. Nimic nefiresc: un poștaș a adus unui tânăr chefliu o scrisoare, „o epistolă“ (un mesaj?). „Mișelul de poștaș găsisse de cuviință să mă iscălească cu mâna lui.“ Voința individului e încălcată de la început. Verbul e folosit la mai mult ca perfect („găsisse“) pentru a sugera ideea de fapt împlinit din porunca unei voințe superioare. „Urâsc scrisorile... Am groază de scrisori. Pe atunci le ardeam fără să le deschid“. Focul, incendiul e un adevărat leit-motiv în carte. Revine pe aceeași pagină chiar: „...eram în așa hal de sfârșeală că n-aș fi crezut să mă pot scula nici să fi luat casa foc“. De altfel, oboseala nu era numai fizică: „În mintea mea aburită miji frica să nu mă fi lovit damblaua“. O cercetare stilistică, care să stabilească frecvența anumitor cuvinte pe de o parte și sensuri pe de alta, relațiile lor în context etc., ar fi extrem de interesantă. „Dar deodată mă pomenii cu mine în mijlocul odăii, în picioare, uitându-mă speriat la ceasornic“. Acest „mă pomenii cu mine“, atât de pregnant vizual, ca o halucinație (vederea dublului), întărește bănuiala, strecurată în primele rânduri, că tot ce urmează e un vis descris ca o realitate. O coborîre în infern. „Mă îmbrăcai și ieșii. Era spre căderea iernii, o vreme de lacrimi. Deși nu plouase, tot era ud; jgheburile plîngeau, ramurile copacilor desfrunziți picu-

rau, pe tulpine și pe grilaje se prelingeau, ca o sudoare rece, stropi groși." Imaginea din urmă amplifică neliniștea infuzată treptat pînă acum, realitatea e transfigurată brusc, e o secvență de coșmar teribil, și asta fără ca povestitorul să renunțe la tonul său ușor solemn. Cuvintele au o concretețe glacială: „Asta e timpul care îndeamnă cel mai mult la băutură; rarii trecători ce se prefirau prin ceață erau tot mai afumați". Termenul afumat, prin felul în care e așezat în context, declanșează în mintea cititorului ambele sensuri: cel propriu, cu ajutorul căruia se construiește planul infrarealității cu caracter vădit oniric, și cel figurat (= amețit de băutură) care furnizează verosimilul. Pendularea între cele două planuri, de acum încolo mereu prezente, determină tensiunea estetică ce crește cu fraza următoare: „Un lungan coborînd prispa unei cîrciumi căzu grămadă și nu se mai sculă." Aceeași pendulare de o clipă: e mort ori e beat mort? „Întorsei capul dezgustat". Tensiunea scade, comentariul disprețuitor conține o autoironie cu funcție catartică. Frazele următoare sînt construite cu un umor obținut din voita neconcordanță între faptele banale comunicate și gravitatea tonului. Apoi iar o sugestie neliniștitoare, și așa mai departe.

Ramuri, 1(18), 15 ian. 1966, p. 10

DUMITRU ȚEPENEAG

În *Viața Românească*, nr. 12/1965, a apărut un nume nou: Leonid Dimov. Avem impresia că ne aflăm în fața unei viziuni poetice inedite. Poezia lui Leonid Dimov nu intră în categoria poeziei de interpretare metaforică a realității, de pendulare între obiecte în căutarea unor relații noi, și cu atât mai puțin în aceea sentimentală ori filozofică. Ceea ce izbește de la început e caracterul pregnant vizual al acestor versuri. Poetul vede, are o fereastră a lui, un univers propriu pe care îl descrie, renunțând la metaforă, prin simpla denumire și enumerare a lucrurilor: „Vaporul vechi cu două roți uriașe/ Plutește pe sub poduri, prin orașe./ Licori albastre, galbene, verzui/ Pe puntea lui spălată, sorb dudu/ Și cavaleri în frac cu mov joben/ Ținând de zgardă bile din eben/ Rotunde, roșii cu desen subțire/ Ovale, verzi, cuprinse-n negre fire,/ Cu valsuri cu parfum de liliac“ etc. Totuși în acest pictural, ce poate părea parnasian unui ochi neatenț, există o atmosferă stranie subtil creată prin câte o imagine neliniștitoare, care te face să te gândești că realitatea devine aici sprijin semantic, sursă lexicală: „Cînd trec deșerte cheiuri și palate/ Cu monștri la ferești, ilumi-

Un debutant ?

nate...“ Poetul e un inițiat, un „atoateștiutor“ care zîmbește și tace „împleticit în vise“. Gesturile îi sînt lente, de cosmonaut, și de aceea elegante. Principiul gravitației e desființat: „Acum ridică-te peste livadă,/ Ușor ca nimeni să nu te vadă/ Și rămîi, surîzînd, lângă mine/ Să privim de sus prisăcile pline/ Și tufe de mur îndoliat și agrașe...“.

Nu putem într-o simplă notă să spunem prea mult. Am încercat doar să schițăm un punct de plecare.

Gazeta literară, nr. 6, 10 febr. 1966, p. 21

LEONID DIMOV

Nu poetul filozof Lucian Blaga, ci poetul și filozoful Lucian Blaga. Pentru că (vulgară expresie, dar ce să fac?) marele scriitor nu încurca niciodată borcanele. „Deocamdată parcă m-aș odihni de filozofie. Am un nou ciclu de versuri care mă preocupă...“, scria el în 1937, Pentru că, în lirica sa „cu năzuinți metafizice“, așa cum observa Șerban Cioculescu în același an 1937, Blaga este mai curînd semnalizatorul unor sensuri sortite să rămînă veșnic nepătrunse. Blaga nu face filozofie în versuri.

Aceasta nu înseamnă că nu se poate pune în versuri o idee a lui Democrit, sau că nu se poate scrie o odă în cinstea lui Pascal, dar... să lăsăm de o parte *le bon vieux temps*, în ale cărui cutume oda, meditația erau frecvente. Era atunci un fel de dimineată a poeziei noastre copleșită de acel bombastic și pomponard secol XIX. Astăzi, încercările de atunci au căpătat o patină dulce, un nu-știu-ce strict specific, cu neputință de reluat oricît ne-am strădui (și ne-am străduit, dumnezeule, atîta timp) să facem lucrurile pe gustul unei mediocrități mai mult sau mai puțin aurite. Să nu vorbim, deci, de manierele, de obiceiurile clasi-

Poezie
și
Metafizică

cilor, inclusiv ale celor întârziați între și după războaie, ci dimpotrivă, de încercările tinerei noastre poezii de a rămâne definitiv în împărăția sincerității, a dureroasei scomoniri prin ungherele spiritului.

Un atribut vădit al acestei poezii este influența lecturii, altădată deficitare, acum copleșitoare. Se citește, de pildă, *Fenomenologia* lui Hegel. Nu-i nevoie să recurgem la detractorul lui, la Kierkegaard, pentru a aminti cât de dificilă este înțelegerea acestei cărți. Nu poți nega însă intervenția — repetată în timpul lecturii — a unei magii halucinatorii, a unei ispite ciudate de a crede că tu, cititorul, și nu Hegel, ai înțeles ceva, care se impune a fi reformulat. Și astfel „comanda” lăuntrică e gata. Un pic de transă și calapoadele poeziei sînt vîrfuite cu un material străin, o filozofie, sau mai bine zis cu istoria unei filozofii. Nu mă gîndesc la Nichita Stănescu, poet complex și abstract, pentru care subtilitățile metafizice nu sînt decît parametri variabili în configurațiile poetice.

Tot așa se întîmplă (sau se va întîmpla), după lecturarea de către tînarul poet al volumului II din *Sein und Zeit* sau a *Tratatului despre Deznădejde*. Ia naștere așa-numita *poezie metafizică* (eu i-aș spune poezie a istoriei metafizicii) și, o dată cu ea, cohorte întregi de adulatori în mănăși roșii, ce-și scot, solemn, țilindrii, ca la poruncă.

E atît de veche disputa în jurul problemei dacă arta este sau nu cunoaștere și nu noi îi vom pune capăt. Cred însă că mult mai liber în mișcările lui creatoare era maestrul Benvenuto cînd Francisc I îi comanda o cupă și atît, decît zeloșii neofiți de azi care, după parcurgerea gîfuitoare a lui Husserl ori Heidegger, le grefează filozofia pe stihul lor „metafizic”.

Pentru a reveni la „capriciul grației” care reprezintă centrul nativ al poeziei lui Blaga, spre deosebire de nou-nouțele încercări poetico-metafizice, mărturisesc că mă simt mult mai aproape de cîmpul marilor întrebări atunci cînd aud foșnetul pestrițelor salamandre ce vin, cîteodată cu luna, în grota lui Pan, decît în fața versificării teoriilor filozofice.

Poezia începe acolo unde filozofia nu mai are ce căuta, pentru că armele acesteia sînt prea grosiere. Folosirea lor în „investigarea” artistică riscă, din această pricină, să lezeze arta.

Luceafărul, nr. 50, 16 dec. 1967, p. 3

LEONID DIMOV

„Și la un semn,/ Clătinînd
catargele/ Tremură large/ Va-
se de lemn“ — iată una dintre
primele încercări din literatura
noastră de a exprima ceea ce nu
este, o senzație gratuită, dar
esențială, încadrată într-un ne-
obișnuit sistem de referință. Și
iată acum una din ultimele în-
cercări de acest fel: „Vir o con
go eo lig/ Oase-nchise-afară-n
frig.“

Versurile lui Ion Barbu în-
scriu o decantare a morții. Sila-
bele onomatopeice din primul
vers pregătesc intervertirea de
spații din cel de-al doilea: a în-
chide afară. Rima amintește de
solzii dorsali ai acelei barbiste
cegi, dînd corp distihului. Rea-
litate? Vis? Nicidecum! Pîna și
oasele au fost aici abstrase la
senzație pură. Iar dacă încercăm
să definim, totul pierе silindu-ne
s-o luăm de la cap: încă o dată,
ca-n *Oul dogmatic*.

Eminescu (tribut veacului,
desigur) nu recurge la procedee
atît de „moderne“. Gestul însă
este la fel de insolit: toate coră-
biile tremură, clătinîndu-și ca-
targele. Generalizarea elimină
aici atît realitatea, cît și visul.

De ce am amintit aceste
miraculoase versuri? Pentru a
sugera că există, încă de la Emi-
nescu, o posibilitate de a sări nu

Geometria săbiilor trase

numai peste poezia realistă, ci și peste cea onirică atât de modernă azi și — probabil — desuetă mâine. Iar Ion Barbu a făcut acest salt, topindu-și universul în lucide universalități. Recuzînd idealismul, el invariază noțiunile, ridicîndu-le la putere parcă tocmai pentru a-i face în ciudă aceluia episcop englez. La el oglinda mîntuiește întru abstracțiune. La el scara nu-i o scară anume: *Cu treptele supui văditei gale*; curtea nu-i a unui anume împărat: *Nuntesc la curtea galbenă-curcani*; chiar lumea aceasta nu-i ea însăși: *Și ochiul unghi și lumea-aceasta nouă*; nici răsăritul n-are identitate: *Răsărit al creștelor de păsări*. Totul se întîmplă la limită, desigur, dar o limită fluă, inițială, abstractă, unde oscilează doar pendulul apei calme, generale.

Chiar poetul mărturisea de altfel că nu trăia în el un altul, ci-și forja versurile la maxima luciditate. Oprit la poarta unei lumi a cărei sistematică o taxa de vulgară (lumea onirică), dînd la o parte hotărît, duios însă, „năutul dorit și sumedenii/ de roșcove uscate, și tăvi de mirodennii“, Ion Barbu reduce visul la o Dreaptă simplă, la un simbol reverberat peste senzații pure. Irizate chiar în poarta unei Alexandrii de cristal, libere, nejuicate-n palmi impure, săbiile trase închipuie o geometrie esențială. Este o încercare de a privi peste veacul nostru, mai colorat, mai baroc. De aici, și falsa acuză de ermetism adusă unei mari poezii încremenite.

Noi însă n-am voit a demonstra perenitatea poeziei lui Ion Barbu (ar fi de prisos), ci incompatibilitatea ei cu filozofia. Se poate filozofa înainte de poezie și după ea. Poezia autentică nu înseamnă altceva decît creație. Ea poate constitui obiectul unei filozofii, nicidecum o filozofie ca atare. Este deci, cum și Ion Barbu credea, mai aproape de geometrie, singurul domeniu al spiritului în care două drepte paralele se pot întîlni.

Luceafărul, nr. 1, 6 ian. 1968, p. 3

LEONID DIMOV

Hotărât lucru, poezia „curență” suferă un proces de așezare, de sedimentare. Răspicatele debuturi cu care ne obișnuisem în anii trecuți s-au repetat cu nume mai puține, fără a lăsa nealterat cerul straniu al poeziei.

Deși nu atât de spectaculos, fenomenul poetic autumnal nu este lipsit de puncte de reper. Dimpotrivă. Se observă patru nete puncte cardinale, atât de nete, atât de cardinale, încât implică o înșiruire aritmetică:

1. — Retorsionarea mai vechilor poeți, reveniți la vechile unelte, sau comutați, în grabă, la unelte noi. Este de salutat în această zonă creația publicată în întregul an 1967, a lui Virgil Teodorescu, care spune că „aș vrea, după o perioadă în care poezia pe care o scriu a avut destul de suferit (și nu din cauza unei boli de piele), să refacă cât mai repede posibil etapele irosite, insufliându-i înalta vigoare inițială” (*Tribuna*, 2 nov. 1967). Mereu în stare de veghe, poetul reușește o osmoză dintre interior și exterior, amendînd „dicteul magic” și, bizuindu-se pe „puterea germinativă a cuvintelor”, prelungește asupra cititorului propria sa stare de grație. Căci „Totul e cît se poate de normal/ cînd se dezvoltă-n noapte albatrosul” (*Rocadă*, p. 57).

Bilanț subiectiv

Un loc distinct îl ocupă în concertul supraviețuitorilor întru poezie criticul de rară și incoruptibilă eleganță I. Negoîtescu. Nu putem vorbi aici de o „refacere a etapelor“, ci mărturisi doar profunda emoție estetică resimțită în fața „Moirelor“ sale, „genuine delictes“, comise pe un fond de calmă întristare, de nostalgică melancolie, „în ora coborîrii, cea mai scundă“ (*Familia*, nr. 10, 1967).

2. — Perseverarea continuă — Nichita Stănescu, Ștefan Augustin Doinaș — sau intermitentă — Marin Sorescu, Ion Gheorghe — în excelența formulă specifică, grefată mai demult pe trunchiul poeziei noastre noi. Trebuie să atrag atenția asupra tăcerii păstrate de Ion Alexandru, mărturisindu-mi emoția așteptării.

3. — Colcăiala, mișcarea dezordonată a moleculelor extra-poe-tice sau încă neajunse la faza captării aceluia ciudat electron al harismei. Sînt încă prea frecvente stihuri ca: „Înfiră, desfiră,/ Cine se miră?“ ori „De ce în altă parte/ S-o mai apuci?“ (*Ateneu*, nr. 9/1967). Mai există încă anonimi iscăliți care mărturisesc pe bună dreptate: „Cînd spun un cuvînt mi-e teamă cumplit/ că la marginea lui cineva o să-njure“ (*ibid.*).

4. — Încadrarea vădită în compania de gardă, în corpul de elită al poeziei noastre, a unor poeți încă neomologați de critică, dar cu stagiul făcut în reviste și chiar cu volume apărute. Este vorba de volumele de debut ale lui Dan Laurențiu, delicat componist de aure secrete, Grigore Arbore — muzician al tăcerilor, ca să împrumutăm un paradox din Mallarmé, și Dumitru M. Ion — alveolar ascuns într-un mister eleusinic. Este vorba, mai ales, de continuarea, prin publicare repetată, a unor noi talente de seamă și de diferite facturi.

Să încercăm a le defini, aducîndu-le și în acest mod un omagiu: amețitoare luxurianță, vastă cuprindere a fenomenului poetic modern, severă abundență a încărcăturii poetice: Sorin Mărculescu, un poet desăvîrșit, la hotarul dintre livresc și oniric. Mistică deviscerare a peisajelor, sfios și monocrom colocviiu cu eternitatea: Mircea Ciobanu; poetul dureroasei senzații a perpetuității în discontinuitatea geocronologică. Magicianul sintaxei, lent dansator în pămîntul nimănui dintre concret și abstract: Virgil Mazilescu, poate cel mai spectaculos — deocamdată — talent din enumerarea noastră. Sentimental chirurg al imaginilor esențiale, corector al unui cotidian numai în aparență caleidoscopic, în realitate cimentat de duioșii sin-

estezeice: Vintilă Ivănceanu; fals suprarealist, tumultuos producător de excelentă poezie modernă. Clasic, însă neîntârziat, uluitor cunosător al cuvîntului: Teodor Pîcă — poet patetic și cuceritor, zăbovind beat într-o eternă Arcadie. Copios tîrmuitor al cuvîntului gras, voluptuos, aproape carnal și totuși amendat de o ciudată diafani-zare: Emil Brumaru, un șef culinar al marilor bucătării onirice.

Iată deci că ne aflăm în fața unei bogății *à rebours*, un fel de calmă dar perpetuă furtună. Stăm sub grindina talentelor, a noilor formule, a experiențelor fertile, și nu fragmente de gheață ne lovesc palmele, ci boabe de peruzea. Dator este fiecare să nu le scape în nămol, ci să le așeze hieratic în lada de zestre a culturii noastre.

Furați de tumultul cîmpului de luptă, criticii de profesie — unici, de altfel, chemați a da sentința — ar putea să omită însușiri însemnate sau interesante din operele pe care le analizează. Exemplele pot fi numeroase. A scormoni deci prin „mulțimea“ de juv-ieruri ale artei pentru a mai ivi un clinchet neuzit, o răsfrîngere mai ciudată, o aură mai fragilă dar cu atît mai prețioasă, nu este o pre-ocupare critică, ci una auxiliară criticii, care nu-i încalcă prerogati-vele, dar poate justifica acest bilanț subiectiv. Hibridul „poet-critic“, așa cum Titu Maiorescu a arătat într-o perioadă asemănătoare, este prea rar viabil pentru a mă încumeta vreodată să dau consemnărilor mele maniera gestului critic.

Viața românească, nr. 1, ian. 1968, p. 133-135

DUMITRU ȚEPENEAG

Literatura, după cum observă încă Lessing, e o artă care se percepe succesiv, spre deosebire de pictură, de pildă, a cărei percepere se face simultan. O artă, așadar, temporală și mediată, care trăiește într-un spațiu imaginar, destul de precar. Mesajul e transmis indirect, și de aceea, firește, comunicarea e întârziată. Cuvântul scris (tipărit) trebuie mai întâi citit și pe urmă înțeles, iar imaginea declanșată în mintea cititorului e de cele mai multe ori diferită: căci literatura operează cu contexte, cuvântul izolat e lipsit de forță semnificativă, el există numai în funcție de celelalte cuvinte din jur, de frază și, la urma urmei, de opera literară luată în întregime. Un același cuvânt, chiar din cele mai concrete și mai vizuale, poate avea sensuri diferite după contextul în care se află. Mai mult încă, aceste sensuri, chiar cu ajutorul contextului, nu sînt aceleași: un cititor descifrează un înțeles, altul alt înțeles, în așa fel încît se poate afirma că un cuvânt nu impune, ci doar propune sensurile pe care le conține virtual. Limitele semantice ale acestei iradierii continue sînt foarte variabile și elastice. Asta desigur și din cauza deosebirilor firești care există

Despre ambiguitate

între cititorii unei aceleiași cărți (nivel cultural, temperament, circumstanțe de tot felul), dar și în mod obiectiv, pentru că orice text — condiționat fiind de context, precum și de subtext, e normal să fie deschis mai multor interpretări. Astfel se naște în mod necesar aceea ambiguitate care poate fi socotită drept condiția definitorie a literaturii. Dacă luăm, de exemplu, o metaforă sau o imagine metaforică în numai o unitate poetică, e lesne de observat că aceasta e constitutiv ambiguă. Metafora este o încercare de a exprima două obiecte dintr-o dată, e o hibridizare a unei realități prin alta în scopul de a obține o realitate nouă și unică, în stare să emoționeze. Or, transmiterea acestei noi realități făcându-se prin cuvînt, deci indirect, nu poate avea o finalitate exactă, imaginea declanșată depinzînd, așa cum am mai spus, de context, iar acesta e nelimitat, pentru că, dacă ne gîndim mai bine, contextul nu se închide o dată cu copertile cărții. Cartea însăși își are contextul său cultural, social, politic, istoric etc., care poate fi extins oricît, în spațiu și în timp. De aceea se putea gîndi Mallarmé să scrie ceea ce numea el *Cartea*, cu majusculă, unde acest infinit să fie captat în finit, adică într-un poem atotcuprinzător. Relația permanentă între microcosmul cuvîntului și macrocosmul culturii umane întregi dă profunzime și perenitate acestei arte atît de mijlocite, care este literatura.

Dar literatura are și o altă dimensiune, pe verticală, și anume subtextul, care, asemeni subconștientului unui individ uman, sporește tensiunea estetică, tocmai pentru că nu se dezvăluie pe de-a-ntregul. Cînd scrii, ai posibilitatea să gîndești la mai multe lucruri deodată, unele din ele rămînînd ascunse sub frază ori sub vers (în cazul poeziei sub-versitatea e estetic obligatorie), iradiază de acolo sensuri mai mult sau mai puțin obscure, care cîteodată ies la iveală cu forța unei revelații.

Se folosește în ultimul timp noțiunea de operă deschisă. Noțiunea aceasta însă trebuie neapărat legată de aceea de ambiguitate, amîndouă fiind generate de aceeași structură binară specifică artei literare, ca și de faptul că aceasta e percepută indirect și succesiv.

Sferele celor două noțiuni par să se interfereze și de aceea una din ele se întîmplă să fie neglijată, estompîndu-se din atenția esteticianului. Racine, de pildă, privit de către un critic modern ca Roland Barthes, capătă sensuri noi, opera sa redeschizîndu-se interpretărilor;

dar atunci nu înseamnă că Racine e un clasic ambiguu? Aici gîndirea critică ezită, din obișnuința de a asocia clasicismului conceptele de claritate și raționalism cartezian. De fapt, ambiguitatea sensurilor unei opere literare e condiția obiectivă a multiplicității interpretărilor, iar, în legătură cu opera deschisă, în primul rînd despre această ambiguitate semantică primară trebuie să se vorbească; pentru că cele două noțiuni se află într-un raport de cauzalitate, și nu într-o simplă relație de interferare. Parabolele lui Kafka, tipice pentru ceea ce esteticianul italian Umberto Eco numește *opera aperta*, sînt în primul rînd ambigue și, abia datorită acestei ambiguități, permit nenumăratele interpretări.

Se poate spune că toate operele cu adevărat mari au fost obscure, fiindcă autorii lor „clasici” sau „moderni”, Dante și Shakespeare sau Kafka și Joyce, au avut curajul genial de a gîndi ambiguu, adică pe mai multe planuri deodată, înzestrînd cuvîntul cu o mare putere de iradiere semantică. Aceste opere nu se pot toci, oricît vor fi de analizate, pentru că o operă organic ambiguă e o operă deschisă, purtînd în sine germenele a ceea ce se cheamă — cu un termen cam convențional și tocit — nemurire.

Viața românească, nr. 1, ian. 1968, p. 136-137

În ultima vreme s-a vorbit destul de mult despre *oniric* folosind termenul uneori peiorativ, alteori, cu totul superficial. Ce înseamnă în definitiv literatură onirică? Firește, etimologic, e limpede: *oneiros* = vis. E limpede dar insuficient; și în orice caz, prin folosire abuzivă, cuvântul e pîndit de inflație. Vehiculat în toate sensurile, își pierde pînă la urmă orice consistență. Încet-încet capătă o labilitate atît de mare, încît devine un fel de noțiune-amibă, în stare să înglobeze orice element, fie el și extraliterar, în această infortitudine a sa. De aceea o încercare de definire, chiar și provizorie, ar avea meritul de a constitui o invitație la discuții serioase. Voi încerca să dau o determinare mai exactă acestui termen, acceptînd riscul de a părea unora didactic.

Propun două categorii învechinate, în funcție de care să fie stabilită sfera noțiunii de oniric. Și anume: literatura fantastică și poezia suprarealistă. În perspectiva istoriei literare, literatura onirică va putea fi considerată o încercare de sinteză între fantasticul tradițional, de tip romantic, și suprarealism. Din păcate, lipsindu-mi perspectiva, oricît

**În căutarea
unei
definiții**

m-aș ridica la un mod teoretic deasupra lucrurilor, tot nu-mi pot îngădui să întreprind această operație abstractă ce pare și definitivă totodată. Voi căuta să mă exprim mai spațial, adică mai concret. Literatura onirică, după părerea mea, ține de voința de a crea un teritoriu autonom între cele două pomenite mai sus. Un lucru e clar: nu se mai poate scrie literatură fantastică în maniera lui Edgar Poe sau Hoffmann. Din punct de vedere formal, bineînțeles, literatura fantastică trebuia să fi evoluat și ea, Hoffmann, să nu uităm, era contemporan cu Balzac; de atunci, modalitățile în proză, ca să nu mai vorbim de poezie, s-au transformat, s-au multiplicat. Au apărut Proust, Kafka, Joyce, tentativele romancierilor contemporani. Câteva tone de hîrtie! Și a mai fost acea explozie formidabilă care s-a numit suprarealism: o violentă negație desigur, dar o negație care trebuia de asemenea negată, tocmai din voința de a construi ceva nou.

Interesul pentru vis e străvechi, problema a fost studiată destul de amănunțit. (Menționez de pildă, lucrarea, fundamentală în onirologie a lui Albert Béguin — *L'âme romantique et le rêve*, care va apărea în curînd și în românește). Interesul pentru vis a precedat literatura și aproape că aș îndrăzni să afirm că i-a determinat apariția. Ce este visul? Greu de răspuns, nimeni nu știe exact. E un fenomen al somnului sau, după opinii mai recente, tot un fenomen al imaginației, care se produce în clipa de trecere de la somn spre veghe și invers? Și ce reprezintă? Pentru mulți e o iluzie ori — dacă vreți — un început de dovadă că *dincolo* există ceva. Și atunci și *aici* există, ceea ce e și mai important. Numai asta și ar fi de ajuns, cred, ca să justifice interesul. Suprarealiștii ortodocși, de tip bretonian, au ignorat faptul acesta, și au căzut în „păcatul” scientismului. Prea erau obsedați de Freud! Pentru Breton, care studiasse medicina, visul reprezenta un obiect de studiu și, cel mult, o sursă literară. Scrisul însuși nu era decît un mijloc de defulare. Firește, literatura are și o funcție catartică, dar ea nu e singura. Literatura nu poate fi numai o terapie a spiritului. Iar cît privește metoda dicteului automat, acesta, deși are meritul de a fi contribuit substanțial la crearea unei categorii estetice noi, aceea a aleatoricului (din ce în ce mai activă în arta timpului nostru), nici nu poate fi aplicată așa cum recomandă Breton. Voi reveni altădată asupra acestui aspect. Deocamdată altceva aș vrea să subliniez: că pentru literatura onirică, așa cum o

concep eu, visul nu este sursă și nici obiect de studiu; visul e un criteriu. Deosebirea e fundamentală: eu nu povestesc un vis (al meu ori al altcuiva), ci încerc să construiesc o realitate *analoagă* visului. Mai mult, realitatea înconjurătoare, uzată de privire și de logică, într-un cuvânt — de obișnuință, și devenită astfel prea convențională (pentru artă), conține tot alîtea, dacă nu chiar mai multe elemente onirice ca un vis obișnuit. Suprarealiștii s-au străduit și ei să detecteze aceste elemente stranii din realitate (e suficient să ne gîndim la *Nadja* a lui Breton ori la *Țăranul la Paris* a lui Aragon); dar au procedat ca niște reporteri în căutare de insolit, adică fără voința de a construi cu aceste elemente o altă lume, o lume paralelă asemănătoare visului. Suprarealiștii s-au jucat, și poate că existențial au avut dreptate, dar asta e de asemenea o altă problemă. S-au jucat și au trădat prin jocul lor sensul transcendental al visului, tocmai sensul care explică interesul general uman pentru vis.

Și atunci, teoretic vorbind, sînt silit să mă întorc spre romantici, care își ziceau mistici, fără ca, mulți dintre ei, să creadă într-adevăr într-o divinitate precisă, adică în Dumnezeu. Totuși tînjeau, se străduiau, se încapățîneau să privească *dincolo*. Priveau, dacă pot spune astfel, *în vis*, așa cum privești prin gaura cheii. Căci ce este visul, dacă nu acest straniu spectacol de voyeurisme, scene văzute prin gaura cheii, și spaimă și bucurie totodată că ești singur, omniscient și ubicuu, într-o lume obiectuală, unde și oamenii devin obiecte, unde nu există relație, unde nu există veleitate socială sau politică.

Nici acolo, probabil, nu e Dumnezeu, dar e ca și cum ar fi.

II

Romanticii au fost primii care s-au ocupat cu pasiune și seriozitate de vis, și se poate spune că datorită lor visul intră definitiv în literatură. Și pînă la ei, firește, oamenii visau, dar relatarea acestor vise era nu numai săracă în imagini, dar și limitată la cîteva teme sau motive: apariția lui Dumnezeu, a unui mort, viziunea paradisului sau a infernului și, în sfîrșit, vise erotice. Visul era socotit un intrus în lumea reală și mai ales în lumea cuvintelor. Însăși ideea de a povesti un vis, la un mod literar gratuit, fără ca visul să fie legat de o prevestire ori un avertisment al divinității, era de neconceput.

Visul era împărțit numai dacă avea o valoare utilitară. Bineînțeles, se poate susține că din vis, din visul nocturn, s-au născut miturile și literatura (care, în mare parte, la început, nu era altceva decât relatarea și „explicarea” miturilor), că visul, această „poezie involuntară” — după expresia lui Jean-Paul Richter — i-a furnizat omului ideea că ar putea trage foloase din imaginația sa și în stare de veghe, dar despre o literatură a visului (deși nu încă în accepția de literatură onirică) abia în romantism se poate vorbi.

În literatura antichității, visul era o simplă comunicare cu caracter avertizator și în termeni foarte prozaici pe care zeul o transmitea în timpul somnului. Vedele, Biblia, Homer, Vergiliu conțin aproape numai vise de acest tip. La un moment dat, însă, în locul zeului se ivește un mort, de pildă Patrocle în visul lui Achile. E deja un progres, pentru că mortul e înfățișat cu un chip, chipul său din realitate. Aceasta va duce la îndrăzneala decisivă de a înlocui discursul premonitoriu cu imagini simbolice. Visul de tipul acesta capătă o mare înflorire în literatura Evului Mediu. Apare o complicată simbolistică a visului în care elemente creștine sînt amestecate cu rămășițe ale unei mentalități mitice mai vechi. Alegoria predomină.

Ar fi interesant de comparat — dar nu am deocamdată spațiul necesar — *Divina Commedia* cu tablourile lui Bosch. Așa că mă mulțumesc să atrag doar atenția că aceste capodopere nu rămîn, pînă în zilele noastre, cu totul înfeudate intențiilor alegorice ale autorilor lor. La Dante, ștergerea treptată a aluziilor politice, pe care astăzi nu le mai sesizăm la o simplă lectură, duce la o ambiguitate care face ca simbolurile să-și piardă în bună parte caracterul alegoric inițial; iar în ce privește pictura lui Bosch, pregnanța ei vizuală (este oare pictura superioară, din punct de vedere oniric, literaturii?) și mișunul fantastic de forme, dovadă a unei imaginații debordante, are, pentru privitorul modern, o forță de șoc mai mare chiar decât aceea a unui tablou conștient oniric, realizat de un Yves Tanguy sau un de Chirico. În general, tocmai acest caracter alegorizant împiedică fiorul și revelația metafizică. Visele din literatura Evului Mediu sînt așadar mai degrabă morale decât supranaturale, n-au acea gratuitate cerută de arta modernă, iar anumite capitole din Dante, citite în paralel cu notele explicative (care desigur nu erau necesare pentru cititorul epocii) apar mai mult politice decât religioase.

Urmează apoi o perioadă destul de îndelungată cînd, chiar dacă nu dispare complet din literatură, visul se convenționalizează ori devine obiect de curiozitate psihologică și, mai rar, filozofică. Criza de imaginație din timpul clasicismului european este legată de un întreg proces, care începe din Renaștere, de despărțire a sacrului de profan, adică de laicizarea artei, pe de o parte, și de concentrarea religiosului, pe de alta. Interzicerea teatrului religios, în care se strecuraseră elemente profane burlești sau chiar scabroase (vezi „misterele“ din sec. XV) a dus la abandonarea imaginilor paradisului și infernului; acestea au fost „înălțate“ la rangul de idei ori au continuat să existe în literatura țărilor protestante, pregătind ecloziunea romantismului. E o perioadă de parțială eclipsă onirică, cu consecințe totuși surprinzător de pozitive, căci această refulare va duce, în cadrul romantismului, la transformarea radicală a *visului literar*.

Se renunță la imaginile sacre și, după o perioadă de dispreț pentru irațional și de convenționalizare a sa prin folosirea surselor mitologiei greco-latine, supranaturalul de tip religios e înlocuit cu elemente fantastice sau bizare cu un caracter profund și deci mult mai variate și gratuite. Încetul cu încetul se naște supranaturalul pur artistic, din nevoia de a se înlocui miraculosul creștin, totodată subminîndu-se astfel mitologicul artificial reînviat de Renaștere și îndrăgit de clasicism.

Blake și Jean-Paul reiau temelie paradisului și infernului, dar cu o altă imagistică, din ce în ce mai îndepărtată de cea religioasă. Imaginile devin mai concrete și mai personale încă din *Paradisul pierdut* al lui Milton a cărui bogăție de culori și de forme amintește de pictura manieristă din secolul XVI. Tot așa, la Swedenborg, pentru care „cerul și infernul sînt pretutindeni și coexistă în tot universul“ (Swedenborg, *De caelo et inferno ex auditis et visis*). Cerul și infernul nu mai sînt descrise ca fiind atît de deosebite de lumea noastră de-aici: sînt acolo case, grădini, străzi, există biblioteci și muzee, și poți chiar să te însori. Iată deci cum visul începe să fie descris din ce în ce mai realist. Iar satanismul lui Blake arată nu numai încercarea de a modifica imagistica visului fără să-i pese de sacrilegiul implicat, dar și înlocuirea sensului moral cu acela estetic, pentru că, așa cum va spune mai tîrziu Baudelaire, nu contează dacă frumusețea vine din cer sau tocmai din infern.

III

Romantismul, mai ales cel german, a constituit — după cum se știe — o reacție la exagerările raționalismului, la așa-zisa „filozofie a luminilor“. Zilei și luminii i se opune acum noaptea care e cîntată de poeți și cercetată febril de psihologi și de filozofi. Or, în cursul nopții, care reprezintă, după timpul astronomic, jumătate din viața unui om, se întîmplă acel profund eveniment: visul. La romantici, visul capătă o funcție nouă: el devine un instrument de investigație, o cale a revelațiilor inaccesibile conștiinței în stare de veghe. De pildă, după părerea unuia dintre cei mai interesanți filozofi romantici, G.H. von Schubert, autor al unui respectabil tom, intitulat *Symbolistica viselor*, în timpul visului sufletul omului intră într-o veritabilă comunicare cu întreaga natură, și deci cu divinitatea, pentru că natura este limbajul divinității, „o manifestare a dragostei lui Dumnezeu pentru făptura umană“. Numai așa individul regăsește unitatea pierdută. Desigur, omul era odinioară mult mai activ în raporturile sale cu această natură divină (concepția e mai degrabă panteistă decît mistică), dar astăzi nu i-a mai rămas decît visul, care și el nu e mai mult „decît un ecou“. Dar așa cum natura e socotită o lume de vis încarnată (*eine verkörperte Welttraum*), tot așa visul (și aici concepția lui Schubert, specifică totuși romantismului, se arată extrem de fructuoasă pentru căutarea noastră) poate fi asimilat poeziei.

Novalis merge și mai departe. După el, viața nu are alt scop decît să confirme visul. Un vers din *Heinrich von Ofterdingen* sună aproape sentențios: „Die Welt wird Traum, der Traum wird Welt“. E arbitrară granița între lumea considerată reală și aceea onirică. Lumea reală, universul întreg e tot o parte din sufletul omenesc, mai puțin sau deloc cunoscută; visul ne dezvăluie tocmai aceste regiuni, care par străni pentru că le ignorăm (de fapt ni se par străni la trezire, în timpul visului, de multe ori, avem chiar senzația de re-cunoaștere); și astfel, prin vis lumea se transformă brusc, sub ochii noștri, „se interiorizează“ (Solger), devine vis.

Tot visul, prin excelență sinestezic, ne dezvăluie analogia universală, corespondențele care există între lucrurile toate de pe pămînt sau de dincolo și care au permis formarea limbajului; omul a pier-

dut sau a uitat taina, și de aceea visele ni se par de multe ori haotice și bizare. Pentru a restabili — și deci a înțelege — această interdependență universală, singura cale este aceea de re-creare a limbajului, calea poeziei. Ideea e formulată de Wilhelm Schlegel, într-unul din cursurile sale ținute la Berlin, și e întărită de Novalis într-un sens mistic. Novalis identifică gândirea și limbajul adăugându-le apoi și fapta, și amintește cuvintele biblice: „Și Dumnezeu a zis: să se facă lumină, și s-a făcut lumină“. Trebuie așadar să aflăm din nou care e raportul real dintre realitate și cuvinte, căci poezia, cum va spune mai târziu Mallarmé, se face cu vorbe nu cu idei. Vorbele însă și-au pierdut semnificația și forța de la începuturi și, pentru a le reda această forță magică, romanticii au recurs la vis și nu numai la visele individuale, dar și la cele colective care ne-au fost transmise în basme și-n povești. „Toate poveștile (*Märchen*), spune Novalis, sînt de fapt niște vise ale acestei lumi familiare care se află pretutindeni și nicăieri.“ În vis îi apare, pentru prima dată lui Novalis, celebra floare albastră, „visată“ și de Eminescu. Totuși aceasta aparținea deja folclorului, Herder o descoperă în mitologia hindusă. Visele individuale, par să spună romanticii, proiectează în mintea noastră aceleași imagini ca și basmele care conțin marile vise ale omenirii întregi. Mie mi-ar plăcea să cred că Novalis n-a visat „de-adevăratelea“ floarea albastră și imaginea ei s-a impus prin caracterul nu prin originea ei onirică.

Un lucru e cert, și anume că visul începe să fie descris încă de la Jean-Paul într-un mod mult mai concret. Grija pentru detalii, descripția concretă a unor elemente reale, luate din realitatea cotidiană, nu e numai o consecință a evoluției generale a prozei la începutul secolului XIX: aceasta se poate explica și prin concepția metafizică a romanticilor care socoteau în primul rînd visul drept un mijloc de investigație într-o realitate totală și superioară, și căutau deci să însemne și cele mai mici amănunte. În orice caz, un Hoffmann de pildă, care e poate cel mai realist dintre romantici, inserează visul în realitatea banală așa cum un giuvaergiu montează un diamant într-un material mai puțin prețios. Pentru E.T.A. Hoffmann, viața noastră terestră nu poate fi îndurată fără credința că există o lume tainică oglindită miraculos în vis. Și pentru el arta e un mijloc de cunoaștere, o dovadă a analogiei universale. Imaginile

poetice (nu contează dacă apar în versuri sau în proză), imaginile închipuite sau visate sînt pentru romantici mai adevărate chiar decît imaginile văzute aievea. Și atunci poate fi etichetată drept demență încapățînarea lui Nerval de a trăi în imaginar? Perseverența sa de a constitui visul pierdut al copilăriei?

Să încerc de pe acum să schițez un sistem provizoriu de categorii în estetica visului.

În antichitate, visul apare fără nici o autonomie estetică, doar menționat ca o simplă prevestire sau profeție. Literatura fantastică, nu prea dezvoltată nici ea, ține mai ales de un fantastic al ignoranței, activ desigur și în Evul Mediu (vezi Edgar Papu, *Călătoriile Renașterii și noile structuri literare*).

În literatura medievală, descrierea visului are un caracter vădit alegoric (în primul rînd în intenție). Se poate așadar vorbi despre un *oniric moralizator* sau *didactic*, cu conținut teologic sau politic, specific literaturii medievale care folosea mai ales simbolurile fixe, caracteristice alegoriei. În romantism se dezvoltă cu precădere un alt tip de oniric pe care-l vom numi filozofic sau metafizic. Acesta impune structuri literare mai complexe și modalități mai variate preferînd povestirea în proză. Voi încerca într-un articol viitor să discut și alte categorii: oniricul *psihanalitic* sau oniricul *scientist* al suprarealiștilor și, în sfîrșit, oniricul pe care-l voi boteza simplu *estetic*, categorie în care visul nu mai e nici mijloc artistic de moralizare, nici sursă de revelații metafizice și nici metodă „științifică” de defulare prin artă; ci pur și simplu un criteriu, un termen limită de comparație sau, cum ar spune Leonid Dimov, o *sugestie de legislație* pentru o artă independentă dar analoagă realității.

IV

Am sperat ca această serie de articole (acest foileton teoretic!) să suscite discuții cît mai la obiect, în care să se renunțe la ideile preconcepute, la premisele false ori imaginare, deasupra cărora se construiește o întreagă argumentație strălucitoare dar inutilă; aș fi vrut măcar să se citească atent aceste înșăilări teoretice, uneori destul de aride, din pricina incursiunilor în istoria literară pe care le-am

crezut necesare, iar altele poate nu tocmai clare; aş fi vrut oricum să se poată face distincţia între termenii folosiţi nu chiar la întâmplare, să se înţeleagă barem deosebirea între *sursă*, izvor de inspiraţie, pe de o parte, şi *criteriu*, termen de comparaţie pe de alta. Dar e „căldură mare“ şi e firesc să nu existe destulă bunăvoinţă şi răbdare şi în definitiv poate nici interes. De aceea, deşi iniţial îmi propusese o mai largă desfăşurare în timp a acestor căutări teoretice, tocmai pentru a primi şi folosi pe parcurs diferitele sugestii şi obiecţii, voi încheia cu acest articol.

Trec, fără prea mare părere de rău, peste oniricul psihanalitic (freudian), pentru că e destul de bine cunoscut, precum şi peste felul în care priveau suprarealiştii visul, căci despre asta am amintit câte ceva şi în primul articol; şi, înainte de a discuta ultima categorie — aceea a *oniricului estetic* — mă voi opri asupra unei obiecţii importante, de altfel singura obiecţie autentică (pentru că celelalte nu prea ţineau seama de obiectul discuţiei) dar şi aceasta, din păcate, formulată numai oral. Aşa cum am prezentat lucrurile, nu înseamnă oare că orice poezie intră sau tinde să intre în sfera oniricului? Problema e destul de dificilă. În primul rând, în locul împărţirii în poezie (versuri) şi proză, care are un caracter mai degrabă tipografic, aş propune mai vechea împărţire în liric şi epic, aceasta prezentând avantajul de a merge mai la esenţă. Desigur, chiar şi aşa, lucrurile nu sînt tocmai clare, pentru că, mai ales în literatura modernă, categoriile acestea, concepute iniţial ca antinomice, se interferează tot mai mult şi nu există gen literar care să se supună numai uneia dintre ele. S-a crezut multă vreme că ceea ce ar deosebi proza de poezie ar fi dreptul acesteia din urmă la o mai mare ambiguitate. Într-adevăr, s-a întâmplat ca poezii să-şi dea seama mai devreme de importanţa estetică a noţiunii: dar ambiguitatea, adică folosirea la maximum a contextului şi subtextului, capacitatea de iradiere permanentă a imaginii, care garantează crearea unei opere deschise, nu este posibilă numai în poezie (cred că nu e nevoie să mai dau exemple) şi cu atât mai puţin numai în poezia lirică. Aş spune chiar dimpotrivă, adăugînd că oniricul şi liricul se află într-o relaţie de suspiciune reciprocă.

După părerea mea, poezia, mai exact atitudinea lirică în faţa obiectelor din realitate, ţine de dorinţa de cunoaştere imediată, prin exclamaţie chiar (în lirismul primitiv şi, deci, mai pur), de tendinţa

de apropiere a lumii din jur cu ajutorul aproape magic al metaforei; liricul e un agresiv de fapt: e lipsit de răbdarea pîndei, el nu poate privi prin gaura cheii. Lirismul e supus unui regim intelectual special, de viteză aş spune, şi deci unei mişcări de abstractizare; de aici şi nevoia de a întrebuiinţa elemente cît mai concrete, uneori chiar exterioare literaturii propriu-zise: muzicale sau concret vizuale (dragostea pentru muzicalitate a lui Verlaine şi caligramele lui Apollinaire duse şi mai departe de poezia experimentală contemporană). Zadarnic. Se întîmplă un fenomen care nu se poate explica decît prin lipsa de spaţiu: imaginile se distrug reciproc, prin tocire (în poezia mai veche) sau prin explozie (în poezia de după suprarealism). Mă gîndesc la aşa-numitul disc al lui Newton: prin învîrtire accelerată culorile spectrului ajung la alb. Aşa se întîmplă şi în poezie; din cauză că nu există un spaţiu suficient pentru viteza de iradiere a imaginilor aglomerate acolo, culoarea spre care tinde o poezie cu adevărat lirică este albul; ce rămîne e mai mult o senzaţie decît o imagine globală sau un şir de imagini. Tensiunea estetică e sporită, efectul e catartic. Poezia lirică se aseamănă în mai multe privinţe cu visul nocturn decît literatura onirică. Imaginile sînt aici potenţate la maximum dar sînt evanescente şi irecurente. Să comparăm de pildă poezia lui Nichita Stănescu din ultima vreme cu ceea ce scrie Leonid Dimov. Nu fac o cîntărire, nu stabilesc (doamne fereşte!) un raport de valoare. Vreau doar să subliniez tendinţa lui Nichita Stănescu, poet liric prin excelenţă (chiar dacă uneori filozofard) spre o poezie tot mai abstractă, nu atît în termeni, cît în efectele care rezultă din ciocnirea semantică a acestora; e aici o splendidă aventură a vitezei, ca într-un vis de miez de noapte, despre care ai impresia că ţine o veşnicie şi în realitate durează două-trei minute sau chiar şi mai puţin. Un vis care însă nu poate fi povestit, ci în cel mai bun caz doar sugerat printr-o fericită metaforă. Poetul liric e robul metaforei, pentru că metafora e aceea care concentrează realitatea, „înghite” timpul şi accelerează viteza versului. Citindu-l pe Dimov sare de la început în ochi lipsa metaforelor. Dimov descrie, enumeră, inventariază, şi de aceea are nevoie de tot mai mult spaţiu; versul său are o mişcare lentă, încetinită (de epopee); exclamaţiile sale sînt alcătuite din verbe la imperativ; el de fapt povesteşte, narează o viziune analoagă celor din vis, dar *făcută*, construită raţional; la urma urmei,

mă întreb dacă ultimele poeme și „visele“ lui Dimov mai pot fi numite poezii? Eu le-aș numi texte onirice pur și simplu.

Nevoia de spațiu, specifică prozei în general, e absolut necesară și literaturii onirice. În vis, spațiul, ca și corolarul său timpul sînt infinite. Nu poate fi redat acest infinit, cum nu poate fi redată — prin simpla povestire — nici autentica ambiguitate a unui vis; trebuie atunci reconstituite în chipul cel mai lucid cu putință.

Și-ar mai fi o incongruență între liric și oniric. Oniricul tinde spre obiectiv, spre objectual aș zice, individul (subiectul cunoscător) dispare tot mai mult în favoarea obiectelor, chiar sentimentele și senzațiile sînt obiectivate, exteriorizate. De aceea tehnica expresionistă e deseori folosită: proiectarea hiperbolică a unui sentiment face din acesta un obiect, ceva care poate fi văzut. În vis, totul e văzut, uneori, chiar și gîndul. Iar senzația de ubicuitate duce pînă la urmă la completa dispariție a eului. Nu mai ești, nu ești decît un ochi.

Dar dacă aceasta e relația cu liricul, care e atunci relația cu epicul? Cu această ocazie discutăm și ultima problemă, aceea a definirii oniricului, adică a ceea ce am numit oniricul estetic. Epicul, apărut tocmai din nevoia de spațiu a poetului (să zicem popular), s-a manifestat mai întîi tot în versuri, în forma epopeii. Treptat, epopeea a devenit roman și s-a specializat mai ales în descrierea realității, privită din tot mai multe unghiuri: social, psihologic etc. Legea cauzei și a efectului (suspectată în ultimul timp și în unele domenii ale științei) a fost proclamată drept lege fundamentală a narațiunii epice; chiar și în povestirea fantastică tradițională se simțea nevoia unei explicații. Miracolul era o încălcare a legii, deci o excepție. În literatura onirică cauza poate dispărea, ca și în poezia lirică sau în tablourile suprarealiste sau în teatrul absurdului, din simpla voință a autorului. Cauzalitatea e înlocuită cu simpla consecuție: unui fapt îi urmează altul, dintr-o necesitate estetică, ca în vis, dacă vrei; dar și ca în viață. Romancierul naturalist care a aplicat cu o naivitate de laborant legea cauzalității nu exprima chiar atît de exact realitatea. Căci ce este această realitate? Nu cred că poate fi mai ușor definită decît visul. Iar realitatea estetică, adică acel spațiu (desigur convențional dar nu arbitrar) în care trăiesc, se dezvoltă și dobîndesc justificare operele artistice, conține ambele realități, onirică și cotidiană (diurnă): de aici și posibilitatea atîtor modalități estetice.

Voi îndrăzni să trag cîteva concluzii, deşi n-am avut timpul (spaţiul) necesar pentru a pregăti suficient înţelegerea lor. În primul rînd, pentru oniric (citeşte tot timpul oniricul estetic) visul nu este o sursă ci doar un *criteriu*, un termen de referinţă, un model legiuitor. În opoziţie cu suprealismul, onirismul (estetic) respinge dicteul automat, robia subconştientului şi a incoerenţei, cultivînd totuşi ambiguitatea, însă conştient şi riguros calculată. Ambiţia literaturii onirice este de a realiza o dublă negare: o negare esenţială, de metodă, asupra realismului, şi una formală, dar nu mai puţin categorică, a fantasticului tradiţional. Scriitura onirică foloseşte toate „cuceririle” literaturii moderne şi refuză încadrarea într-unul din vechile genuri literare. Oniricul, văzut categorial (deci la un mod ideal) se opune liricului şi metaforicului, dar şi epicului, bazat pe legea cauzalităţii. Literatura onirică e o literatură a spaţiului şi timpului infinit, e o încercare de a crea o lume paralelă, nu omologă ci analogă lumii obişnuite. E o literatură perfect raţională în modalitatea şi mijloacele ei chiar dacă îşi alege drept criteriu un fenomen iraţional. Şi în orice caz literatura onirică nu e o literatură a delirului nici a somnului ci a deplinei lucidităţi.

Luceafărul, nr. 25, 22 iunie; nr. 26, 29 iunie;
nr. 27, 6 iulie; nr. 28, 13 iulie 1968

LEONID DIMOV

Revoluționar și pragmatic prin definiție, suprarealismul — ciudat lucru — recurge la dicteul automat, pornind de la imperativul lui Lenin: „Trebuie să visăm!”¹. Nefundamentată teoretic înainte de epoca modernă (romantismul afirmă, relevă importanța visului în artă, dar nu reușește să inițieze o artă a visului) poezia onirică rămîne din păcate și azi un domeniu necercetat (teoretic), unde domnește — greșită părere! —, netulburat, Hypnos. Ba mai mult, poezia și mai ales poezii onirici sînt acuzați de evazionism și chiar de conspirație împotriva realității. Aici trebuie să le dăm dreptate suprarealiștilor cu aversiunea lor neabătută față de micul burghez. Chestiunea e veche. O remarcase și Baudelaire la vremea sa: „Ce e cu această morală — spunea traducătorul *Istoriilor extraordinare* — fățarnică, cicălitoare, de mironosiță, și care vrea, nici mai mult nici mai puțin, decît să creze conspiratori chiar și în sfera atît de liniștită a visătorilor?”²

Privită cu suspiciune apriorică de către mulți truditoresi pe tărîmul artei pentru care realita-

¹ A. BRETON, *Position politique du surréalisme*, p. 86

² CH. BAUDELAIRE, *Critică literară și muzicală*, Buc. EPLU 1968, p. 53

Preambul

tea ia sfârșit o dată cu lungul nasului, poezia onirică a ajuns să fie taxată drept intolerantă, exclusivistă, asta mai înainte chiar de a se fi așezat cum trebuie în strana ce de mult i se cuvenea. Chiar epitetul de „oniric“ a început să se uzeze căpătînd sensuri deformate, înainte de a se ști ce-i aia (Țepeneag caută o definiție!), învâluit fiind, la ocazii, de o boare de ridicul, de pejorație. Cît de binevenit ar fi acum filozoful, teoreticianul, criticul care să încerce să întemeieze poezia onirică arătînd incapacitatea funciară a acesteia de a împieta asupra altor modalități estetice.

Pîna atunci, pîna la ivirea acestui „magister“ mă încumet să afirm că încercarea onirică de a găsi sensul lucrurilor, pentru a le reordona în lumi noi, mai îndepărtate de neant (un mort real este mai mort decît vînătorul Grachus), *nu este evazionistă*. Oniricul, așa cum îl înțeleg eu, nu e un mod de a fugi din realitate ci, dimpotrivă, unul de a o invadea, de a pătrunde pîna în scheletul ei, acolo unde lumea sensibilă este înlocuită de ipostaza ei anterioară, de *forță*. Pentru că modul oniric este un joc de forțe, o aplicare pe plan ideal al celor mai dinții, dar mai reale forțe. Ca și cum, pornit de la baza mării, fluviul generator ar sui albia secătuită pîna la izvor. Iată: „Deodată, sus, pe cer, pluti o lume albă cu un vâl deasupra-i. O singură lacrimă luminoasă căzu din cer în mare și se învolbură — apoi toate valurile flutură din aripioare, corăbioarei mele îi crescură aripi mari, lumea albă trecu deasupra-mi și fluviul cel nesfîrșit se răscoli detunînd și, ieșind cu luntrea din albia lui secată, se opri la izvor, cu cerul și cu muntele înflorat alături“.¹

X
↓
Creația onirică este deci o reînșiruire a unor organizatori perfect reali, într-o mereu nouă topologie (folosesc termenul nu numai etimologic), unde transformările cele mai complexe sînt realizate instantaneu, aproape magic. Modalitatea onirică de a face literatură impune, cred, eliminarea tuturor oglinzilor — și aici trebuie să ne despărțim de Ion Barbu — renunțarea la orice *instrument de disecție* — deci la psihanaliză — și acționarea dinlăuntru, ca și cum medicul s-ar găsi în chiar organul lezat.

Pentru că nu e vorba de a povesti vise. Ele pot fi povestite de orice ins, de la babele care vînd semințe-n mahala pînă la Marmela-

¹ JEAN PAUL, *Titan*, în *Nuvela romantică germană*, vol. I, B.P.T. 1968, p. 14

dov, turmentatul personaj al lui Dostoievski. Elementul oniric capătă dreptul de a pătrunde în poezie abia în clipa în care visul începe să fie talmăcit. Cheia viselor este aici mai *onirică* decât visul însuși. „Proverbele“ lui Bruegel sînt *înfășurări* în jurul unor elemente onirice nude și de aceea sînt răscolitoare, pe cînd visele lui G. Moreau (considerat un pictor prin excelență oniric) nu sînt, după părerea mea, nimic.

Forță și amețitoare transformare, poezia onirică este o poezie *activă*. Universul *real* este ținta ei, transformarea lui în serii din ce în ce mai îndepărtate de *aparențe*, dar mai apropiate de acea zonă în care — desigur — palpită adevărul, este mijlocul ei de creație. Limitele nete ale obiectelor nu dispar, ci se conectează, reliefind *vecinătăți* aproape de sine stătătoare. E aici o surprindere a imenselor drumuri de bile colorate ce curg și încremenesc „histologic“ în umorile lăuntrice receptoare de imagini. Franjurile, cusăturile, ornamentele universului real, cu memoria și idealurile lui concentrice, sînt esențiale în poezia onirică toemai pentru a permite lucrurilor să-și exercite singura lor activitate netragică, nedepresivă: autocreația, automorfismul, intercomunicarea și în ultimă instanță panismul, conexiunea, *tromba onirică*.

Dificilă și concretă exercitare a suflului poetic. Deseori contrafăcută ori fals calificată. Pentru că *nu-i vorba de a povesti vise*, ci de a le aplica legislația cu maximă luciditate. „Cel ce visează ziua — spune Edgar Poe — află multe lucruri ce scapă celor ce visează numai noaptea... ei surprind sclipiri ale eternității și simt o adîncă fericire cînd, trezindu-se, își dau seama că au fost pe punctul de a descoperi marele secret.“¹

Luceafărul, nr. 27, iul. 1968

¹ Citat după V. BURANELLI, E.A. Poe, București, E.P.L.U. 1966, p. 28

LEONID DIMOV

Pledoarie pentru o artă optimistă

— discuții —

Știm prea bine că pesimismul — cel schopenhauerian, de pildă — este dictat de incompatibilitatea dintre lumea așa cum este și lumea așa cum ne apare. Eduard von Hartmann sugerează o soluție încheșată undeva în inconștient: sinuciderea universală. Cîțiva inși cu nervii în furculiță s-au chiar sacrificat în secolul trecut după asimilarea ideilor lui Hartmann. Numărul lor este însă infinit mai mic decît cel al „optimiștilor“ care, dezarmați în fața „neantului“, absurdului, trepidației dizolvante a vieții moderne, au cedat. Moartea fizică, reală, a desfășurat de atunci mari ofensive, chiar pe scară mondială. Toate voltele ei însă nu și-au atins ținta: lumea n-a pierit, setea de a exista este mai puternică, mai *conștientă* astăzi ca oricînd.

Nu e mai puțin adevărat că discrepanța dintre voință și reprezentare (ca să rămînem pe terenul clasic) a ascuțit un fel de pesimism cotidian, ulcerat deseori de incapacitatea confesiunii și — în ultima instanță — a absolvirii sale. Realitatea formalizată în artă nu l-a vindecat, dimpotrivă: marele lup al neli-niștilor nu dispare dacă închizi ochii. Se pune deci problema unui asalt dat realității cu arme mai subtile.

Este vorba, cred, de redimensionarea conceptului artistic, aducerea sa la o scară megantropică și nu nanomelică. Pentru că trebuie să ne întrebăm o dată cu Albert cel Mare: *atrum pygmaei sint homines?* Nu-i vorba, desigur, de populația africană, cu aptitudinile, cutumele și manifestările sale artistice. Aluzia implică homunculi folclorici, piticii basmelor, acele gazde silvestre (*Ellenmännchen*) cu totul imaginare ca ființă fizică, dar atât de reale într-o tipologie a spiritului. Piticii au toate însușirile omenești: vorbesc, sînt activi, vrednici păzitori a tot felul de comori, harnici și ordonați, mari amatori de mici meșteșuguri, artizani ai auxiliilor cotidiene. La vederea unei imagini, a unei picturi, a unei opere de artă ei sînt însă cuprinși de-un tremur, fug îngroziți sau mor de plictiseală. Pentru că — conchide, în secolul XIII, același Albert Magnus — ei n-au suflet nemuritor și nu sînt ființe omenești. Inaptitudinea pentru activitatea artistică este specifică micilor ființe imaginare¹, de la piticii basmelor noastre la gnomii celor germane. Ea circumscrie, de altfel, o întinsă tagmă spirituală, în toate societățile: mediocritatea, aurită desigur, dar nefirească atunci cînd își depășește prerogativele. În ordinea noastră de idei, atunci cînd refuză, nu din naivitate, ci din suficiență — pictura abstractă în folosul celei de gang, romanul cu scriitură complexă în folosul celui polișist, poezia orfică în folosul romanțelor triste.

Asaltarea problemelor fundamentale sperie micile spirite virtuozitate, după cum absența întrebărilor ultime naște disprețul marilor neliniștiți. Există însă, în artă, o zonă în care problemele fundamentale, chiar dacă nu se rezolvă, își pierd caracterul obsesiv, chinuitor. O zonă a obiectivării, aproape miraculoasă, unde constatarea existenței, insuficiența trestiiilor gînditoare ce sîntem, redevine un haos primordial din care se încheagă — potrivit voinței artistului — magice imagini suficiente lor însele. Lumea obiectuală pe care o presupune arta onirică elimină limitele antagonice între fenomene, transmută valorile, adică include în calitate de *obiect* al artei și centrul și mahalaua, și curtea cu gherghine și terasele marilor palate *seconddempire*, privește cu un ochi egal atât frescele sociale realiste, cît și poveștile cu zîne.

¹ Vezi, de pilda, WILLY REY, *Exotic Zoology*

Laică și iconoclastă, arta onirică are drept obiect realitatea, pe care însă n-o reproduce potrivit unei formule prestabilite. „Noi am sanctificat realitatea“, spunea de Chirico. Distanța dintre făptură și demiurg (dintre voința aflată în textura fenomenelor și reprezentare) se anulează, problema căpătînd o limpede coloratură etică: pesimismul, acest flagel al spiritului, dispare.

Se poate „zugrăvi“, cînta etc. lumea de fiecare zi, ajutînd la accentuarea durerilor și bucuriilor cotidiene. Problema nu stă însă în a interpreta lumea, ci în a găsi o modalitate de a aduce în cotidian semnele unor alte lumi, care, prin încărcătura lor de farmec, de ispită, de împlinire, adaugă unităților lumii reale un nimb osmotic, integrîndu-le în subiect și — paradoxal dar adevărat — eliminînd nota de absurd, de inutil, a faptului curent. Spun inutil în raport cu *neantul*, această ciudată și niciodată definită noțiune, ce nu poate fi ingerată la nivelul actual al potențelor noastre spirituale, dar poate fi vămuită, înfărcuită, carantinizată cu ajutorul artei. În acest sens, al anulării scepticismului cotidian — marcat de reflexiunea devenită din ce în ce mai reflexă: „păi tot murim“ — funcțiile artei reproductivă sînt minime. Se impune o artă revenită la sursele ei, adică la creație. De altfel, actul spiritual, memoria, chiar pre- sau para-artistică, alterează întotdeauna realitatea. Nu mai e nevoie decît de un pic de curaj pentru a pătrunde dintr-o dată într-o lume de forță, unde creația ca atare devine posibilă. O tendință reciproc asimptotică a actelor artistic și demiurgic, oricît de teoclast ar suna aceasta. Ajuns atît de „modern“ din clipa în care a coborît de pe catedră în stradă, pesimismul poate fi amendat tocmai prin proiectarea oniricului în cotidian și reciproc.

Toate acestea nu sînt noi. Elementul oniric este prezent în operele literare autentice, „astăzi ca și-n alte dăți“, să-l ilustrăm cu exemple din poezii noștri neonirici actuali: „Trist străbateam un ocean/ poate saturnian/ Cînd deodată' îndepărtat,/ suflul mi-a sfîșiat/ marele zvon dodecafon/ al cîinilor lui Acteon.“ Ce înseamnă altceva această sfîșiere de care vorbește Cezar Baltag decît aura osmotică, objectualizantă a visului? Poet abstract și uneori ermetic, Baltag își intitulează versurile amintite „Geometria unui vis“. Deși este mai repede vorba de o algebră aleatorie: „Unde-s? mi-am zis. În care vis/ Zarurile iar m-au trimis?“ Automorfismul intervine

prompt, ca pentru a marca optimismul chiar și în dispariție: „Unde-i — strigai — zveltul alai/ Unde e cel fără grii,/ Care în sine însuși dispare/ Ca într-o floare devoratoare?” Este necesitatea lumilor în sine, singurele menite a supraviețui în zona atemporală a buzei de prăpastie pe care se desfășoară viața. Pentru că de primejdia căderii este ferit aici numai somnambulul, ne arată un alt poet neoniric, Ștefan Augustin Doinaș: „tu încă nu mă vrei: mă lași să umblu/ cu mîinile întinse pipăind/ ceva ce poate am purtat odată/ pe dinăuntru — poate-un fruct în pîrgă”. Osmoza devine absolută, se transformă ea însăși din relație în obiect la hegelianul Nichita Stănescu, în „Visul unei nopți de iarnă”, un fel de veghe onirică. „E iarnă, și eu stau întins, pe sub cetini/ și miezul de lavă îl iau și îl pun/ sub creștet și tot nu adorm./ Și, într-una din mine spre tine răsăr și apun.” Sau lumea-ntreagă, redusă la dimensiunile unei odăi, capătă funcția de clopot pentru necunoscutul om-limbă în chinul clătinat al lui Mircea Ciobanu, poet cu metastaze magmatice spre absolut, nicidecum oniric: „Ce scurtă zi — s-aude de jos apa/ lovind podeaua cu berbeci fluizi/ și stîlpii roși, în jur, se fac sicrie/ la scările lacustrei lung pîndind —/ și trupul bate-n clopotul odăii.”

Explicitarea senzației de vis este deci un element adjuvant chiar la acei artiști dedați metafizicii. Ea a transformat în opere literare „autentice” chiar și unele cărți de filozofie precum utopiile medievale, de pildă. „Reificarea” onirică nu înseamnă mortificarea ființelor în obiecte, ci numai „obiectualizarea” lor, adică ștergerea granițelor relaționale, cutumiare, rigide, convenționalizate de o realitate aparentă, pentru a crea o lume *panică*, suficientă sieși. Această lume nu exclude nimic, ci include totul, nu evadează, ci invadează.

Arta onirică nu este deci o fugă din realitate, ci, dimpotrivă, o sfredelire a realității. „Vrăjitoarele lui Shakespeare și ale lui Goya sînt mai reale decît țărani și meșteșugarii idealizați în atîtea tablouri de gen” scrie E. Fischer, apoi continuă: „Monotonia vieții cotidiene, intensificată pînă la un grad fantastic la Gogol sau la Kafka, reflectă în mai mare măsură realitatea decît multe scrieri naturaliste.”¹

Nimic nu infirmă cu mai multă precizie chinga cea cumplită a faptelor decît proiecția lor onirică. Necesitatea, imperativele, divinul

¹ E. FISCHER, *Necesitatea artei*, București, Ed. Meridiane, 1968, p. 20

dispar. Rămîne o dublă existență contopită: Eul și sinele dansează singular o densă și perenă gavotă. Se înțelege de la sine că nu poate fi vorba aici de nici un fel de exclusivism.

Tot așa precum un ținut poate fi cercetat sub aspect biologic, sociologic, geologic și climateric, obiectul artei poate fi investigat sub mai multe unghiuri, din care unul este cel oniric. De asemenea, așa cum în trecut Bosch a existat alături de Rembrandt, iar Rousseau Vameșul alături de Degas, fără ca vreunul din ei să impieteze asupra artei celuilalt, astăzi, în literatură, Șolohov poate exista alături de Michaux. Și nu cred că oniricul poet francez s-ar putea gândi vreodată să-i reproșeze realistului laureat al premiului Nobel modalitățile artei sale.

Gazeta literară, nr. 30, 25 iul. 1968, p. 7

DUMITRU ȚEPENEAG

„Contemporanii
sînt cei mai răi istorici“

(EMINESCU, în *Timpu*,
6 martie 1880)

Proza, după părerea mea, continuă să rămînă într-o stare de anacronicitate în raport cu poezia, stare, aş spune, moştenită, ceea ce bineînţeles nu justifică şi nici nu explică în totul situaţia. E adevărat, încă înainte de război, în comparaţie cu proza, poezia a fost mult mai aproape de nivelul şi caracteristicile poeziei europene. Ion Barbu, de pildă, nu era cu nimic mai prejos decît Valéry, iar Blaga ducea mai departe, în mod original şi sprijinit de o filozofie proprie, poezia expresionistă de la începutul secolului. Sigur, dacă n-au fost receptaţi la timpul potrivit în contextul poeziei europene, de vină e şi lipsa de circulaţie a limbii române — dar şi puţinul prestigiu pe care-l avea ţara noastră în celelalte domenii. Oricum, cu ei, literatura noastră tinde spre sincronizare. E interesant de observat că tot poeţii sînt aceia care încearcă o proză mai modernă (Macedonski, Arghezi, Adrian Maniu, Vineanu; iar Mateiu Caragiale nu-i oare mai degrabă poet?) — o proză cu valenţe lirice şi umor absurd.

Vase
comunicante

Totodată, se știe, semănătorismul și poporanismul au durat mai mult în proză, în proza așa-zis obiectivă. Un Urmuz, sau mai târziu un Mateiu Caragiale ori un Blecher sînt fenomene izolate în literatura noastră; de aceea au și scris alt de puțin. Ambiția romancierilor epocii rămînea tot aceea balzaciană. Cezar Petrescu o declara cu mîndrie adunînd mii de pagini, majoritatea stricate de un stil cam jurnalistic; în general, preocuparea pentru stil era subsidiară. Semnificativ este că în timp ce Pillat îi tîlmăcea în românește pe St. John Perse și pe T.S. Eliot, încă neconsacrați pe plan universal, în preajma lui 1930 în proză se traduceau romane de mîna a șaptea, epigoni ai lui Balzac sau Zola. Singurul mare romancier modern, ceva mai cunoscut la noi, era Proust, grație unor scriitori ca Mihail Sebastian și Camil Petrescu, intelectuali rafinați, curioși de tot ce era nou. De Kafka auziseră doar cîțiva (în general tot poeții, de pildă Philip-pide), de Joyce așijderea, dar romanul american era cunoscut doar prin „naturaliștii” săi Jack London, Th. Dreiser și U. Sinclair. Se poate spune că proza n-a ținut pasul din pricina unui conservatorism formal dăunător dezvoltării sale; situația s-a agravat după război cînd, în critică, termeni ca modern, modernism, experiment etc. au căpătat sensuri specioase, uneori curat depreciative, lunecînd semantic într-un chip îngrijorător.

Așa că, deși în ultimii ani s-a depășit faza realismului fotografic, fardul și zîmbetul nu mai sînt obligatorii, proza rămîne totuși, în ciuda efervescentei și înfloririi unei diversități reale de stiluri, grevată de anumite servituți. Acestea, precum și prejudecățile din jurul noțiunii înseși de proză, duc la o inegalitate de tratament în cadrul revistelor și al editurilor, care menține starea de inferioritate. De cîțiva ani poezia a obținut privilegiul de a poseda un teritoriu al ei, autonom — Nichita Stănescu îl numește Hiperboreea. În schimb, proza staționează încă, adeseori, într-o realitate convențională.

Inegalitatea aceasta începuse chiar să fie consfințită cutumiar prin inexorabile legi nescrise. Pe bună dreptate, Nicolae Manolescu afirma într-un articol publicat anul trecut în *Contemporanul*: „Nu ni se pare deloc de invidiat situația prozatorului: printr-un proces de compensație ale cărui legi îmi scapă, multe din prejudecățile, neînțelegerile, erorile, multe din mentalitățile strîmbe alungate din critica poeziei și, mai de curînd, chiar și din critica criticii au căzut,

ca un stol de corbi cu aripile strânse, asupra prozei. Autorilor de proză nu li se îngăduie nimic, nu li se iartă nimic: orice evoluție este privită cu neîncredere“. Și mai departe: „Nimeni nu s-a gândit să reproșeze poeților că scriu ca Baudelaire, ca Rimbaud: e oarecum de la sine înțeles că nu mai pot scrie ca Musset. Dar se vorbește cu dispreț despre proustieni, kafkieni, joycieni — îndată ce un prozator scrie mai puțin limpede decât Balzac ori Tolstoi sau își construiește romanul mai puțin rațional decât Dickens.“

Neîncrederea față de încercările de a face o proză care să nu respecte canoanele tradiționale se manifestă *à rebours* și în frecventa folosire de către unii critici a termenilor de *epigonism* sau *imitație*, care au devenit de fapt etichete pentru frunțile tinerilor prozatori. Dacă nu-i vorba de ipocrizie, de rea credință sau pornire polemică — cum din păcate se mai întâmplă — situația capătă o înfățișare mai gravă și trebuie discutată în modul cel mai serios. În primul rând e nevoie să distingem între imitatori, epigoni și scriitori înrudiți. A imita presupune la urma urmei lipsa de curaj de a fi tu însuși; imitatorul e un om modest, timorat, fără putere de a-și afirma personalitatea, ori într-atât de subjugat unei alte personalități, încât i se supune chiar și în ceea ce privește stilul, detaliul formal. Numai printr-un abuz de termeni, *imitator* poate înlocui termenul *epigon*, epigonismul fiind o noțiune de istorie literară. Epigonică e acea operă care în decursul timpului nu izbutește să-și păstreze diferența specifică și oricum noțiunea nu poate fi folosită decât într-o perspectivă istorică. Lucrurile sînt însă și mai complicate. Într-o perspectivă istorică din ce în ce mai largă, chiar și un scriitor care se diferențiază specific de un presupus model e înglobat în categoria acestuia. De la distanță nu se mai vede decât genul proximal, categoria. E un proces de iradiere sau mai bine zis rezultatul unei operații de abstractizare, de categorializare continuă, de altfel firească în istorie. Un tip de operă tinde să devină arhetip și apoi prototip, iar numele proprii ajung substantive comune desemnînd categorii estetice: Kafka și kaskianismul. Kafka e arhetipul, să zicem (deocamdată), iar alții, personalități totuși bine conturate, cu un stil propriu care poate fi deosebit de acela al lui Kafka, sînt considerați de către istoricul literar drept kaskieni, de pildă: Buzzati, Malcolm Lowry, Walser sau chiar Robbe-Grillet, după unii; tot așa cum Nathalie Sarraute e

proustiană, Butor, joyceean și așa mai departe. E o metodă normală în critica istorică sau în literatura comparată, unde se stabilesc astfel nu valori, ci filiații. Și la noi au fost: eminescieni, macedonskieni, blagieni, arghezieni etc. Goga și Blaga au fost la început eminescieni, pentru ca pe urmă numele lor însele să devină tipice, categoriale; dar numai pentru literatura română, căci, în contextul mult mai larg al literaturii europene, se remarcă doar genul proxim, expresionismul la care Blaga e asimilat, după cum Eminescu însuși e înglobat romantismului târziu. Și e firesc să fie așa, fiindcă istoria literară (națională sau universală) nu e un șir de personalități perfect izolate între ele; de altfel, din această observație, care acum poate apărea banală, s-a născut conceptul de literatură comparată. E limpede așadar că însăși noțiunea de tradiție literară o implică pe aceea de epigonism, deși termenul se întrebuințează mai rar în acest caz. Dar atunci nu e oare abuzivă întrebuințarea lui în critica jurnalistică, adică în momentul primului contact cu opera unui contemporan, când se pune primul diagnostic asupra valorii? E cu desăvârșire absurd să privești diacronic un scriitor în plină dezvoltare acordînd în definirea lui o importanță exagerată genului proxim, în loc să te străduiești a-i găsi diferența specifică, linia pe care ar putea evolua. Înseamnă să faci critică literară cu binoclul istoricului. Și apoi, în felul acesta nu se dă destulă atenție delimitării contextelor culturale în care se ivește faptul literar. Ceea ce nu e nou în literatura universală, luată în ansamblul ei, poate fi totuși înregistrat ca un fapt novator în cadrul unei literaturi naționale. Să nu uităm că, deși înainte de război aproape reușisem să ne integrăm în contextul literaturii europene, după aceea a urmat o perioadă de recul, de slăbire a conștiinței apartenenței la spiritul modern, european. Încercăm acum să recuperăm terenul și, în acest efort, exigența ipocrită a unor critici care suferă parcă de o adevărată manie a comparatismului, piruetînd cu o disprețuitoare ușurință — și superficialitate! — printre cărți și autori străini pe care îi presupun drept modele pentru scriitorii noștri, această ușurătate e de-a dreptul dăunătoare, pentru că duce la o adevărată stare de confuzie. De ce să nu acceptăm ideea vaselor comunicante, atît de frumos susținută teoretic de Eugen Lovinescu? E foarte normal ca oamenii unei aceleiași epoci să gîndească asemănător și să se exprime în maniere apropiate.

Pentru ce să ne explicăm printr-un fenomen de imitație tendințele mai noi dintr-o literatură? De pe meleagurile noastre au pornit doar atîția artiști care s-au afirmat apoi ca personalități inovatoare. Acum, cînd am intrat într-un ritm normal de dezvoltare, e absolut necesară sincronizarea conștientă a literaturii noastre la evoluția literaturii moderne universale.

Gazeta literară, nr. 31, 1 aug. 1968, p. 7

LEONID DIMOV

A face rău unei ființe ome-nești pentru a fi iubit tocmai de aceea ființă. Dar nu un rău funciar, un simplu rău firesc. Ci un rău halucinant, un rău generator de supremă fericire, așa cum o concepea Lautréamont, de pildă. Acolo unde nu-i nici urmă de perversiune, de sadism. Dimpotrivă! O încercare de a aduce în lumea lucrurilor aievea starea de fericire din vis. Ca o lovitură de pumnal într-o carne anesteziată. Lovitură care nu lasă urme, dar generează două senzații: cea de crimă nepedepsită în făptaș, cea de fericire în victimă. Pentru a dovedi încă o dată existența momentului de inerție a existenței. Pentru că, în pofida marilor crime divine, Lautréamont, exclamă: *Mais, moi, j'existe encore!* (vezi I. Ducasse, *Oeuvres complètes*, Paris, 1963, p. 45).

Superfluu moment, ca toate inerțiile, dar de o stranie durată, extinsă prin exercitarea — paradoxal — a unei forțe opuse sieși. Moment de autonegare, de auto-anulare, conducând într-o zonă imaginară dar pregnantă, o zonă de nepăsare dar de intensitate, unde călcarea legii nu e sancționată, ci sanctificată. O zonă subiectivă dar bizar oglindită în obiect, adică o zonă a unității ciudatului în varietatea firescu-

Dostoievski în trei personaje

lui. O condensare a lucidității și o circumscriere a acesteia cu o aură-tampon care nu îngăduie pătrunderea săgeților rațiunii și, implicit, ale nebuniei. Căci, așa cum spunea marele neurolog A. Boll, nebunul este insul care a pierdut toate atributele spiritului în afara de rațiune.

În definitiv, bizarul, ciudatul nu se întâlnește atât de rar cum am voi să ni se pară în dulcea noastră foială cotidiană. La fel și insul ciudat, despre care, insidios, ne întreabă Dostoievski: „Iar un om ciudat este, de cele mai multe ori, un caz particular, nu-i așa? Dacă nu sînteți însă de acord cu ultima afirmație și-mi veți răspunde: «Ba nu, nu-i așa» sau «nu întotdeauna e așa» — atunci s-ar putea să mă simt ceva mai liniștit” (F.M. Dostoievski, *Frații Karamazov*, Buc., ELU, 1965, p. 4 — subl. noastră).

Un om absurd

Iar Dostoievski! Iar frații Karamazov, vor spune unii. Dar nu de frații Karamazov vreau să vorbesc, ci de tatăl lor. De Feodor Pavlovici. Pentru că „Feodor Pavlovici nu era numai o canalie și un desfrînat, dar, în același timp, un om absurd” (*ibid.*, p. 9).

Nenumărate sînt personajele lui Dostoievski, acest uriaș grafo-man, acest „foiletonist”, acest concurent, pe planul spiritului însă, al lui Eugène Sue, cum cu atîta finețe observă R.M. Albérès: «Par l'abondance des personnages et des épisodes, par la facilité du détail et le grouillement humain, Dostoïevsky n'était, à l'origine, qu'un feuilletoniste inspiré... d'Eugène Sue» (R.M. Albérès, *Histoire du Roman*, Paris, A. Michel, 1967, p. 226). «Mais — spune tot Albérès — à travers cela se joue un drame mystique» (*ibid.*, p. 226). O dramă mistică în care majoritatea personajelor sînt categorice, limpezi (în dostoievskianismul lor, bineînțeles), apăsătoare chiar. Sînt personaje bîntuite de mari probleme: liberul arbitru, Dumnezeu, Napoleon... Și totuși, totuși, simți undeva că autorul zîmbește la auzul tiradelor lor, împingîndu-i pe toți acești Raskolnikov, Dolgorukii, Stavroghin în fel de fel de aventuri nesemnificative, ca pentru a-și bate joc, jucîndu-i parcă, pe degete. Toți acești sadici candidați la supra-om, care în societatea uzuală reprezintă elita, în societatea personajelor

dostoievskiene nu sînt decît plebea. După cum tot plebe sînt și acele personaje grupate la polul opus, al lui Masoch: Mișkin, Sonia, Aleoșa chiar.

Există însă cîteva personaje, în aparență secundare, uneori lăaturalnice, dar esențiale. Personaje neverosimile, somptuoase, tulburi, copleșitoare, care par a-l depăși pe Dostoievski însuși, dar care tind a-l înfrîna într-un punct etern neatins. Ele alcătuiesc un fel de „castă” nobilă în ierarhia dostoievskiană, sînt purtătorii unor secrete esențiale care le îngăduie să parcurgă lumea aceasta imperfectă fără a suferi alterări (deși se află în plină vîltoare), cu imensa discreție a personajului-spectator, în care reliefat este tocmai hotarul unde intervine dedublarea.

Vom alege trei dintre ele, de departe mai răsărite, și anume, în ordine cronologică: Svidrigailov din *Crimă și pedeapsă*, Versilov din *Adolescentul* și Feodor Pavlovici Karamazov. Ivirea lor, deși firească, proiectează asupra celor trei romane o lumină neașteptată, apocaliptică. Desigur, Svidrigailov este cel mai impunător. Să-l lăsăm la urmă, Versilov rămînînd termen mediu, și să ne legăm deocamdată de Feodor Pavlovici.

„Nu se poate, își zice Feodor Pavlovici, ca după ce-oi da ortul popii, dracii să nu mă ia în furci și să nu mă împingă în împărăția lor. Dar mă întreb eu, furci de unde iau? Și cum sînt? De fier? Cine le face? Să fie oare pe lumea cealaltă asemenea fabrici?” (*Frații Karamazov*, p. 32). Să lăsăm implicațiile teoclastice și aerul anecdotic. Să observăm doar că acest bețiv „șambrat”, ca să spunem așa, acest ins putrefact și sentimental, ipocrit cu oricine dar îngrozitor de sincer cu sine însuși, incapabil de a renunța la o rublă, dar gata a-și pune la mezat bruma de viață de care stă agățat de dragul Grușenkăi, manifestă un curaj nebun în fața populației de monștri de dincolo, în fața furcilor infernului. Furci de fier ori umbre de furci, iată întrebarea. Va trece un secol și S. Beckett se va întreba din nou: «Serait-il exact que les diables ne souffrent point des tourments infernaux?» (Samuel Beckett, *Molloy*, Éditions de Minuit, Paris, 1965, p. 258). Bufonerie împinsă la paroxism, ca în scena scandalului de la schit: „Credeați c-am plecat, și eu după ușă! detună el” (*ibid.* p. 18) în fața oaspeților cumiști ai egumenului, unde moșierul Maximov devine înviatul din morți von Sohn (traduceți

numele și veji vedea blasfemia: „Ai înviat din morți, nu-i așa, von Sohn?“) — ba chiar von Sohnheit! Da. Feodor Pavlovici stă mereu după ușă, deși toată lumea îl crede plecat. Toți au relații bine constituite, toți sînt un fel de mobile vase comunicante în căutarea desprinderii, a însingurării. Numai Feodor Pavlovici „era un caz aproape patologic: omul acesta libidinos și adeseori, în senzualitatea lui, crud ca o insectă veninoasă, în momentele de beție simțea deodată un fel de neliniște spirituală, o teamă... «Sînt momente cînd simt cum mi se zbate sufletul în gît», spunea el.“ (*ibid.*, p. 127).

Este marea angoasă, atît de „cercetată“ în prima jumătate a secolului nostru, marea neliniște ce dă mereu să irumpă. Or, această neliniște nu se poate revărsa decît într-un suflet de femeie. „Femeia — spune Kierkegaard — are mai multă neliniște decît bărbatul, de aceea șarpele a ales-o pe ea ca s-o atace, și a sedus-o prin propria sa neliniște“ (Kierkegaard, *Journal*, Paris, Gallimard, 1941, p. 153). Iată de ce continuă să fie afemeiat bătrînul părinte al Karamazovilor.

Singur pînă-n măduva oaselor, Feodor Pavlovici caută un suflet cu care să dialogheze, o făptură a lui Dumnezeu, ba chiar pe Dumnezeu însuși, despre care Ivan îi spune: „Nu există...“ (*Frații Karamazov*, p. 181), iar Aleoșa: „Există!“ Drept care Feodor Pavlovici începe să scornească minciuni la adresa stareșului Zosima (dar dacă nu sînt minciuni?): „Vezi tu, bătrînul este un libidinos, că și azi chiar mi-ar fi teamă s-o las pe fiică-mea sau nevastă-mea să se ducă la el să se spovedească.“ (*ibid.*, p. 183).

Nimbată și cutremurătoare clipă: bătrînul Karamazov se confundă cu bătrînul Zosima. Morala, religia dispar. Dispare *problema* liberului arbitru, dispare Dumnezeu. Dacă ar fi să ne gîndim la triarhia lui Kierkegaard, ne-am da seama că nu mai rămîne decît *esteticul*. Era prea mult pentru juisorul Feodor Pavlovici. Prea puțin pentru Feodor Mihailovici. Și totuși era *total*. Musil, Kafka, Beckett vor relua problema. Pentru că „Feodor Pavlovici nu era numai o canalie și un desfrînat, dar, în același timp, un om absurd“! Și era un om absurd fiindcă știa să nu ia lucrurile în serios, știa că problemele fundamentale n-au răspuns, sau n-au încă răspuns, ori *poate nici nu există probleme fundamentale*. Există o atestare continuă, tulbure dar înfricoșătoare, a unei heterogeneități. Atestare marcată

de angoasă. Așa cum spunea, pe vremea *Sturm und Drang*-ului, misticul J.G. Hamann, citat la rîndul său de Kierkegaard într-o filă disparată din 1842: „Diese Angst in der Welt ist aber der *einzig* Beweis unserer Heterogenität“ (Dar această angoasă în lume este *unica* probă a heterogenității *noastre*). Am subliniat *unica* și *noastre*, pentru că, într-adevăr, aceasta este cheia personajelor dostoievskiene pe care le analizăm: ele își probează neconținut heterogenitatea prin scomonirea aproape delirantă a propriei lor neliniști. Fapt care le dăruiește clipa de liniște necesară retragerii. Această clipă de liniște (fără durată prestabilită) face ca evenimentul care deplasează angosta din transcendent în cotidian să fie tocmai puncta de legătură dintre ucigaș și victimă, marcînd o heterogenitate derivată: „Ferește-te, bătrîne“ — îi spune Dmitri Karamazov tatălui său — „vezi să nu ți se spulbere visul, *pentru că și eu am unul!*“ (p. 190). În realitate, numai „bătrînul“ Feodor Pavlovici avea un vis pe care Mitea visa să-l spulbere.

Versilov și ursitoarele

Întreaga existență, aparent lăaturalnică, a celui de-al doilea personaj dostoievskian ales aici este o ocolire a luptei cu destinul. „Deși de la vîrsta de cinci-șase ani nu păstrezi decît amintiri foarte confuze, totuși parcă văd și azi — și mă cutremur de fiecare dată — un sobor de femei deștepte și serioase, șezînd solemn în jurul unei mese rotunde pe care sînt îngrămădite diferite materiale, foarfeci, tipare, modele de rochii...“ (F.M. Dostoievski, *Adolescentul*, ELU, 1961, p. 109). La amintirea acestei scene aproape mistice, Versilov se cutremură. Este, deci, obsesia unor ființe inteligente și severe — neapărat femei — care croiesc. Iar inaccesibilitatea *tiparelor* folosite de această confrerie îl obsedează încă de mic pe personajul nostru, punîndu-l într-o reacție de subordonare, de incapacitate față de femeie în general — Versilov este un *neiubit* — și mai ales față de soborul primordial al celor ce croiesc veșmintele, forma acestei lumi. Din tagma lor, el, dedublatul, este veșnic eliminat. Și asta nu din pricina vreunui păcat originar, ci datorită disprețului său pentru *convenție*. „Versilov este un om extrem de orgolios, pe care nu so-

cietatea l-a îndepărtat din mijlocul ei, ci care, mai degrabă, s-a îndepărtat el de ea, atât de puțin se sinchisea de părerea lumii" (*ibid.*, p. 19).

A unei lumi în care el, Versilov, fluctuează de la onoruri la dezoanore, de la bogăție la sărăcie, de la dragoste pătimașă la ură cumplită. Dar, în ciuda acestei sinusoide, personajul rămâne undeva, imperturbabil, ba chiar constant fericit: „Da, eram într-adevăr fericit. Și cum aș fi putut să fiu nefericit când trăiam o lume a viselor?... În sensul acesta am fost fericit toată viața" (*ibid.*, p. 506). Însă citit și mare iubitor de conversație, Versilov este un personaj livresc, uneori ridicol în patetismul său mesianic. „Mi-ai părut întotdeauna nițeluș ridicol" (*ibid.*, p. 551), îi spune Katerina Nikolaevna, gândindu-se desigur la modul cum „ia în serios" Versilov niște lucruri cu totul gratuite pentru viața de toate zilele. Iar atunci când își mărturisește fericirea născută din vise, nu se referă la „secolul de aur" visat și propovăduit de el în convorbirile ironico-patetice consumate la local sau în salon. Se referă la visele lui „curente", la stările de reverie și falsă memorie generate de cine știe ce asociații. (Într-o fază de cumplită încâlcire a împrejurărilor, Versilov pune să i se cînte, la tractirul-derizoriu unde obișnuia să-și bea ceaiul, obsedanta și unica arie din *Lucia* existentă în trusa gramofonului.) La semitransa aproape continuă în care-l menține melancolia lui pudrată de zîmbete.

Rătăcitor prin Europa, o Europă medieval îndrăgită și unificată într-un fel de cavalerism însingurat, ostracizat de casta nobiliară din care făcea parte în Rusia — ale cărei canoane le detesta cu vehemență — Versilov proferă: «Je mourrai gentilhomme». Or, gentilom în accepția lui era „tipul omului care renunță la tot ca să propovăduiască credința viitorului" (*ibid.*, p. 516). Depeizat, smuls din tabieturile lui, Versilov conturează, în epoca peregrinărilor sale, prototipul eroilor pe jumătate blazați, dar calmi și nespun de simpatici, ai marilor romane occidentale interbelice scrise de Hemingway, Remarque, Kästner și chiar Thomas Mann. După propria lui părere, Versilov era în acea perioadă rătăcitoare singurul european autentic.

Utopist de tavernă, nobil dublat de un comunard, Versilov își dă seama că dragostea pentru omenire o poartă exclusiv asupra acelei

omeniri „pe care tu însuși ai creat-o în sufletul tău“ (F.M. Dostoievski, *Adolescentul*, p. 230) și atunci personalitatea sa, atât de somptuoasă și iluzorie totodată, se dedublează. Cumsecade și convențional de obicei, el își îngăduie la răstimpuri reacțiile cele mai ciudate, ba chiar își rezervă dreptul de a-și nesocoti propriile păreri. În felul acesta, folosindu-și pe rînd eurile, la modul cel mai abil, pentru că inconștient, Versilov rezistă la orice condiții, „ca un dulău de curte“. Deoarece iubește viața cu bucuriile ei gratuite și primordiale. Fiind, în același timp, nespus de trist: „Oare e cu puțință ca pe lumea asta să nu poată trăi decît cei ca mine? Foarte probabil că așa este, dar acest gînd e prea dureros“ (*ibid.*, p. 225). Durerea clownului, a insului care face pe cabotinul, pentru că Versilov „avea anumite apucături de cabotin de care nu voia să se dezbare cu nici un preț“.

Două sînt însă marile forțe care-l scot din albia lui pe acest personaj încheiat, matur, uns cu toate alifiile: zîmbetul superior al omului simplu, al omului din popor care are mereu aerul tenace că știe precis ceva de care el, intelectualul (Versilov este acuzat de-a dreptul că știe viața din cărți), s-a îndepărtat definitiv și spre paguba lui, și felul enigmatic de-a se purta al femeilor, al acestor mari croitorese ale sufletului, mai ales atunci cînd sînt iubite. În confruntarea sa cu „filozofia populară“, el sparge simbolic o icoană, act de blasfemie puternic reprob de femeile care-i alcătuiesc familia. În confruntarea cu Katerina Nikolaevna, încearcă să ucidă, dar nu reușește decît să se rănească.

După aceste două înfrîngeri, Versilov se potolește. Eurile sale coincid, „nu mai este Versilov cel bucluș de pe vremuri... el este acum deschis și spontan, ca un copil, deși nu întrece niciodată măsura, nu-și pierde stăpînirea de sine și nu spune un cuvînt de prisos“ (*ibid.*, p. 549).

Iată deci un personaj de seamă pe care Dostoievski nu-l omoară, nu-l bagă în temniță nici în ospiciu, dimpotrivă, deși îl strecoară prin ciurul și sita tuturor treptelor (dostoievskiene) ale confruntării cu „realitatea“, îl ia de mîna și-l trece peste pragul neîmplinirilor într-o zonă de beatitudine, de lumină irizată în amintiri. De parcă Versilov și-a adus sieși darurile cumpărate altădată — într-o clipă de răgaz financiar și psihic — familiei: „Aici sînt struguri, bomboa-

ne, pere pergamute și o tortă de căpșuni: am adus pînă și o sticlă de vișinată, ba și alune". Și parcă tot el repetă asociațiile de atunci: „Nu există nimic mai încîntător, decît atunci cînd, depănîndu-ți amintirile din copilărie, te regăsești uneori fără să vrei, în pădure, culegînd alune dintr-un tufiș. Îți aduci aminte de acele zile de început de toamnă cînd vremea e încă frumoasă dar uneori destul de rece, iar tu rătăcești prin pădure, te afunzi în ea și în jurul tău plutește un miros de frunze căzute" (*ibid.*, p. III).

Sînt visele din primele vîrste, cele mai fragile, morții cei mai dragi și, de aceea, cei mai puternici. Ei vor fi întotdeauna goniți din jurul acelei „mese rotunde" la care croiește „soborul" deșteptelor și severelor femei. Și dacă nu vor voi să plece, vor păți ca... băiatul învățătoarei.

Svidrigailov și eternitatea

Vă aduceți, desigur, aminte de cumplita întîmplare cu băiatul învățătoarei, care, după ce șterpелise niște cartofi, fu amenințat cu degetul de domnișoara von Rosenschön, alias von Rosengrünschön, recte Rosabelverde (vezi E.T.A. Hoffmann, *Piticuț zis și Cinabru. O povestire*, E.L.U.). I s-a așezat atunci pe creștet o pălărie cu bor imens menit a-i protegă gura, rămasă veșnic deschisă. Mă rog, micului coțcar nu-i mai plouă în gură, dar borul atît de lat semnifică etern prezența acelei ciudate domnișoare pe care o nesocotise, în care nu credea.

Ca și borul uriaș, maladia umbrește circumvoluțiunile omului sănătos, care rămîne atunci uimit în fața arătărilor lumii reale. „Admit că strigoii nu se arată decît oamenilor bolnavi!" — spune Svidrigailov, cel de-al treilea personaj al seriei noastre — „dar asta dovedește numai că trebuie să fii bolnav ca să-i poți vedea" (Dostoevski, *Crimă și pedeapsă*, ESPLA, 1957, p. 263).

Nu-i vorba aici de lumea de dincolo, de viața viitoare în care, asemeni lui Raskolnikov, interlocutorul său, Svidrigailov, nu prea credea. Ci de posibilitatea imaginării unei alte lumi, a unor *n* lumi posibile ce coincid undeva în eternitate. Care ea însăși poate fi imaginată în fel și chip. „— Ca idee, ne reprezentăm întotdeauna veș-

nicia ca ceva ce nu poate fi înțeles, ceva uriaș, imens! De ce trebuie să fie neapărat așa? Și dacă veșnicia nu este decât o magherniță oarecare, una singură, un fel de baie țărănească, afumată, cu pînze de păianjen prin colțuri? Eu, uneori, așa îmi închipui că este" (*ibid.*, p. 263).

Iată marea poartă deschisă poeziei și romanului modern care nu face altceva decât să încerce actul demiurgic al istorisirii unor lumi noi. Lumi inexistente aieva, dar implicate de realitatea cotidiană. Este atîta taină vesperală în baia țărănească amintită, atunci cînd, fără eforturi metaforice, Dostoievski o identifică eternității, încît putem spune: iată scena pe care se joacă drama mistică de care vorbea Albérès. Concretizarea, intimidarea, aducerea la dimensiunile zilnice a acelor impulsuri vagi născute din presimțirea focarelor demiurgice este mijlocul de a scăpa de ispita dureroasă a acestor deșerturi infinite ale spiritului. Adică inversarea procedeului curent al simbolizării. Desimbolizarea aplicată frenetic pînă cînd „senzația” marilor răspunsuri se împletește cu desfășurarea vieții curente.

Dar, precum în orice fenomen de hibridare, părțile se interferează. Propulsarea simbolului în vacarmul cotidian duce la simbolizarea faptului zilnic. Cînd un înțelept spune: „Treci”, nu înțelege prin aceasta „Treci dincolo”. Acordînd sufragiul său trecerii pure și simple, Kafka îndeamnă la o transformare insolită: „De ce protestați? Dacă v-ați fi supus simbolurilor v-ați fi transformat și voi în simboluri și, în felul acesta, v-ați fi eliberat de preocupările zilnice” (Franz Kafka, *Despre simboluri*, din *Proza austriacă modernă*, I, București, BPT, 1968, p. 419). Atunci cînd lasă să pătrundă în baia țărănească aburul eternității, Dostoievski efectuează tocmai această grefă între simbol și real. De aceea Svidrigailov, acest uriaș personaj, proiectează o umbră fantastică nu numai asupra întregii opere dostoievskiene, ci și în afara ei. „E nebun” — gîndește Raskolnikov. E un vizionar — spunem noi, cei din veacul XX, dînd la o parte perdeaua pe care secole de convenționalism au tras-o peste lumile imaginare.

Să-l urmărim pe Svidrigailov. „Era pe jumătate treaz, pe jumătate adormit. Fie frigul, fie întunericul, fie umezeala sau vîntul care șuiera la geam și legăna copacii trezeau în mintea lui o *nostalgie infinită*”. (*Crimă și pedeapsă*, p. 460 — sublinierea noastră). În pus-

tietatea negativă, dar reală, în care se află în clipa premergătoare morții sale voite — întuneric, frig, vînt, umezeală, singurătate — el „avea viziuni numai de flori“. „Îi părea că vede în fața ochilor o priveliște minunată, în zi de sărbătoare, aproape arzătoare, de Sfîntă Treime. În mijlocul straturilor de flori se ridică un *cottage* elegant de țară în stil englezesc. Terasa e îmbrăcată în plante agățătoare și plină de trandafiri, scara largă, înșorită, e așternută cu un covor bogat și, la fiecare treaptă, în amîndouă părțile scării, vase chinezești cu flori rare. Observă mai ales buchetele de narcisi albi și gingași... pe terasa însăși, peste tot numai flori“ (*ibid.*, p. 460). Și, dintr-o dată, în mijlocul acestei Arcadii, simbolul propriului său vis ucis: „în mijlocul salonului, pe masa acoperită cu valuri de atlas, se afla un sicriu... Ghirlande de flori îl împodobeau din toate părțile“. Apoi, din nou dezolarea reală la gîndul ultimei imagini a prea-tinerii sinucigașe: „un ultim strigăt de deznădejde, care s-a stins neauzit de nimeni, în vuietul vîntului, întuneric, frig, într-o noapte întunecoasă și umedă, de dezgheț“ (*ibid.*, p. 461).

E acest vis paradisiac pierdut ca o insulă în infern, un protest împotriva convenției, a deznădejzii ivite din convenție, a înstrăinării continue a omului social care are — nu se știe de ce — de ales între două rele: pesimismul și senzualitatea. Și tot protestatară este și alegerea locului în care Svidrigailov se împușcă. „Aicea nu-i locul“ — caută să-l oprească acel Achile cu trist profil iudaic ce păzește porțile convenției în dimineața lăptoasă a sinuciderii. „Locul e bun“ — răspunde Svidrigailov apăsînd pe trăgaci.

Sinuciderea lui Svidrigailov nu este o „trecere dincolo“, ci un act paroxistic, o ultimă „probă“ a heterogenității, a faptului că el, Svidrigailov, cunoaște un adevăr a cărui explicare îi este interzisă. Alternarea planului real (pustiu, întristare, frig), cu cel oniric (floral, edenic, plin de o caldă lumină indirectă), din răgazul anterior morții pe care și-l acordă Svidrigailov este o mărturie a angoasei sale profunde. Iar atunci cînd ridică brațul s-o lovească pe mica depravată din vis, el se autoabsolvă: desfrînarea lui din viața precedentă nu era o desfrînare în sine, ci o încercare de a ajunge la o altă puritate decît cea etică. La care a și ajuns de altfel (puritatea Duniei este acum mult mai impură decît a lui), dar pe care o plătește cu viața. În ordinea matinală păzită de Achile nu se întîlnește nici un

„trecător“ cu care să schimbe un zîmbet complice. Glonteale face c singurătatea lui Svidrigailov să devină o împlinire. El lasă în urm lui numai fapte bune, dar fiecare asemenea faptă este o palmă p obrazul convenției, al acelei convenții care caută să elucideze neli niștea, anulînd heterogenitatea specifică ființei omenești.

Moartea lui nu-i o moarte rea. E moartea unui desfrînat ce trec pragul viziunii, al sfințeniei. Nu moare o ființă, ci un personaj. U Dostoievski. Personajul va renaște în Versilov, pentru a fi ucis apo în Feodor Pavlovici Karamazov. Semnificația acestei triarhii dostoievskiene poate constitui obiectul unei alte încercări. Noi n-am voi decît a atrage atenția asupra acelor trei inși atît de însemnați în opera marelui posedat care a fost Feodor Mihailovici.

Luceafărul, nr. 33, 17 aug. 1968, p. 3 și 6

LEONID DIMOV

Tot dînd de-a dura acel „zar de automorfă lumină“ — semnalat atît de oportun de Basarab Nicolescu în exegeza sa — peste lespezile de mărgean ale poeziei barbiene, am ciocnit fără să vreau o altă formațiune cristalizată în sistemul cubic din zestre de giuvaericeale lăsată nouă de stăpînul sîrmosului Fox. Am ciocnit o bucată de zahăr candel. Aît de trandafirie, atît de reală, încît mi-am dat seama că nicio dată, după ce a simțit răcoarea catifelată a botului dihaniei dăruite de amicul frînc, Ion Barbu n-ar fi putut avea în scîrbă realitatea cea belalie. Poate că, suit pe acoperiș, poetul a tras scara după el. Dar nu pentru a ne juca un renghi. Ci pentru a o așeza în altă parte, într-o firidă mai propice, tocmai pentru a ne înlesni escaladarea. E de datoria noastră s-o căutăm, așa cum face de pildă Basarab Nicolescu.

Misticismul, ermetismul și inițiatica poeziei barbiene sînt poate mai mult sau mai puțin ipocrite de a circumscrie și chiar a investiga realitatea. După cum descripția reală, realistă chiar, poate căpăta la el un tulburător și „inițiatic“ nimb.

Nu sînt un sentimental și mi se face „pielea găină“ numai la auzul titlurilor de scrieri melo-

Ion Barbu —

Selim

dramatice. Încerc o senzație de durere și protestez (zadarnic, vai!) în adîncul ființei mele numai la gîndul că milioane de copii îl citesc pe Hector Malot și alte milioane de gospodine varsă lacrimi în fața cruntului destin al lui Tess d'Urberville.

Mă simt totuși dator să fac o confesiune: mi se umplu ochii de lacrimi și anevoie îmi curm hohotul de cîte ori aud ultimele versuri ale unei anume poezii de Ion Barbu. Care a fost, desigur, spiritul cel mai nesentimental din cîte populează altitudinile poeziei noastre.

Iată stihurile:

Acolo... noapte, uliți și vaguri suburbane
Topiră pe-ndelete năluca lui Selim.
În candel, pînza lunii se răsuci — turbane —
Și-o stea, ilic de umbră cusut cu ibrișim.

Lucru ciudat, în acest caz nu mi-e rușine de sentimentalismul meu. M-am întrebat însă neconținut, de unde valul de duioșie care mă cuprinde la citirea lui *Selim*. Ei bine, nu soarta salepgiului înghițit de cale mă tulbură, ci dimpotrivă, lacrimile nasc dintr-o senzație de bine absolut și absurd la imaginea copilului, a lui „giugiuc“, rămas uluit într-o noapte luminoasă, ca de vis, cu fragmentul de candel în palmă, candelul cît o nucă „pierdută prin perne de halvale“, care:

Domnea-n trandafiriul lui șters și aburit.

Dar această senzație de bine e atît de fragilă, atît de iute dispare culoarea candelului în noapte, încît totul capătă conture nostalgice, totul devine întristător, efemer, pierdut. Să recapitulăm:

Într-o zare oțelită și sesilă precum frunza uscată de stejar, copilul pirotește pe prispă, cu pragul căpătîi. Ne dăm seama că sufletul infantil adormit la hotarul dintre natura ostilă și adăpostul inutil este un fel de definiție eidetică a condiției umane. Într-adevăr, coșmarul nu întîrzie să se ivească, asemeni unei prevestiri a luptei generale dintre haos și încremenire:

Dar fețe mai lătoase, mai cornorate, turmă
Nașteau sub țarc de gene și se prindeau în șir
La hora dezmățată a spaimii ce se curmă
Tîrziu, cînd mîini de lună presară tibișir...

Ce se-ntîmplă atunci cînd, idilic autoabandonată în miezul contrariilor, ființa omenească este obligată să facă față spaimei dinlăuntru? Situația pare a nu avea ieșire. Or, iată că fără veste se-aude îndepărtata voce a Turcului: „Hai, bragă bun“ și, nu peste mult timp:

Printre uluci, în umbră, rotiră icusarii.

Avidă de divinitate, infantila ființă se trezește și aleargă la ordinul ipocrit:

Săgețile poruncii zvîcneau în puf de rugă.
Să nu urnez chemării adînci aș fi putut?

Nu! Cum ar fi putut refuza oare omul formele atît de gingașe, dar atît de îmbibate de miracol ghicite sub „mucavaua panerului turtit“! Acolo-s toate răsfrîngerile lumii, însă nu minerale, reci, abstracte, ci concentrate în bunuri, în multicolore sugestii de împlinire:

Ca sculele-n sipeturi așa mi-ați răsărit,
Alvițe rumenite, minuni de acadele
Sticloase — numai tremur văpăi și ape, ca
Ocheanele de limpezi, de mici, la fel de grele...

Ce simbolizează oare panerul cel turtit? Edenul dăruit omului primordial de Dumnezeu în sensul unei modalități de a face să treacă prin ființa sa corelativă, *fără efort*, toată dulceața lumii. Această asimilare, acest consum marcat de un fel de religiozitate *metabolică* este o justificare a *vieșuirii*, a culcușirii fragilității în palmele de lut ale atotputerniciei:

La namila din poartă m-am năpustit în fugă,
Obrajii să mi-i sprijin pe palmele-i de lut.

Fragil consumator, fragile bunuri! dar atît de intens străbătute de fluidul eternității. Pentru că:

O rază prăfuită prin toate furnica!

Poate că toate acestea sînt doar amintiri. „Răsfrîngeri vechi...”

Dar:

... Cuvîntul nencăpător nu poate
Să-mi zică iazul verde ce-mi tremurați și-acum...

Iazul verde născut din trandafiriul candelului observat la microscopul polarizant al memoriei: iată marea fragilitate a miracolelor existențiale și cutremurătoarea nostalgie care ia ființă din jocul candelului în podul palmei cînd în jurul tău începe zvîrcolirea unei eternități nocturne, fără culoare, fără flori.

Poate că această interpretare a mea nu-î cea adevărată. Poate că totul s-a întîmplat pur și simplu aievea, iar poetul povestește o amintire. Nici în acest caz însă, nu vom putea ocoli nepăsători una dintre cele mai frumoase poezii din literatura noastră. La fel de încifrată ca și înecarea cirezilor agreste.

Luceafărul, nr. 36, 7 sept. 1968, p. 6*

* Între predarea și publicarea prezentei note, a apărut în nr. 7 al revistei *Viața Românească* un articol semnat de Constantin Pavlovici, în care autorul observă aceleași însușiri de satornicie a duhului, în poema *Selim*, calificată drept „fascinantă”.

LEONID DIMOV

Nimic mai pasionant pentru un istoric literar decât încadrarea taxonomică a reprezentanților unei epoci în compartimentele specifice, de el sesizate sau, dimpotrivă, impuse lui prin conturarea unităților sistematice încă din perioada lor de viață activă. *Junimea*, *Literatorul* s-au impus ca atare oricărui istoric. Micul romantism ori îndrumările spre clasicism sînt compartimente alcătuite de G. Călinescu pentru a cuprinde mai bine, pentru a defini mai limpede suflul literar al vremii. Să reamintim însă, pentru a rămîne la acest mare și real fantast, capitolele sistematice denumite de G. Călinescu pentru literatura interbelică: „Intimiști“, „Moderniști“, „Tradiționaliști“, „Ortodoxiști“ și, sugestivă conglomerare, „Dada-iști, Suprarealiști, Ermetici“.

Exemple de acest fel pot fi găsite la toți istoricii literari ai tuturor literaturilor. Cu condiția ca epocile analizate să fie efervescente, înnoitoare, complexe. Există, desigur, epoci terne, în care diferențierea curentelor e palidă, ba chiar imposibilă. Ele sînt urmate însă întotdeauna, potrivit unei miraculoase legi de succesiune a etapelor, de perioade deschise, de etape accidentate, pline de priveriști distincte.

**Diversitate
și
accesibilitate**

Ne aflăm într-o asemenea etapă. Și, nu pentru a facilita sarcina istoricului literar, ci pentru a contura net o epocă de istorie literară, delimitarea tendințelor, închegarea curențelor, limpezirea esteticoprogramatică a grupărilor literare este infinit necesară. Mi se pare de aceea pernicioasă iritarea înregistrată în zonele de contact ale diferitelor tendințe literare de la noi, concretizată fie prin persiflarea unor alinieri programatice sau a altora, fie chiar prin îndemnul hotărât la eliminarea unor modalități literare din epocă.

„Repetăm“, stă scris în *Tribuna* din 29 august, „nici o astfel de non-critică nu trebuie continuată, nici o astfel de non-literatură“. Deși categorică, afirmația citată nu este susținută de o netă definiție a non-literaturii. Nu știm cine urmează a fi victima, ni se spune însă limpede că o sacrificare este necesară.

Atunci când un interpret literar, fie el un om cumsecade, spune: Nu-mi plac elegiile lui Nichita Stănescu sau prozele lui D. Tepe-neag, el nu-și depășește prerogativele și rămâne în limitele bunei credințe. Când însă același ins declară ritos: Nu avem nevoie de necuvintele lui Nichita Stănescu sau de onirismele lui Tepe-neag (n-am ales aceste două nume la întâmplare, ci pentru a aminti două tendințe estetic neadiacente din literatura noastră), ne aflăm în fața unui parlagiu al spiritului.

Nu-i nicidecum cazul cu semnatarul articolului din *Tribuna* care, după ce apreciază talentul lui Ivăsiuc, Breban, Preda, conchi-de: „A restrânge literatura română la un sfert de duzină de scriitori, valabili între două conferințe ale scriitorilor, înseamnă fără doar și poate o sărăcire voită a peisajului literelor române.“ Grigore Beu-ran, căci el este semnatarul acestor rânduri la care subscriu „cu ochii închiși“ (ier-te-mi-se onirismul), are o sfință dreptate.

Cunoaștem cu toți fabula lui Menenius Agrippa. Dacă am con-sidera că literatura este un organism, atunci am putea extinde această fabulă asupra tuturor organelor, ajungând la concluzia că, pentru viața normală a organismului, concordia tuturor organelor este o condiție... vitală. Dar, ca să nu fim răstălmăciți și nici să ajungem la o ierarhie neavenită, să alegem organele cele mai de seamă pen-tru a le echivala curențelor literare. Să spunem deci că e absurdă și dăunătoare cearta dintre ficat și inimă, plămîni sau creier. Că toate aceste organe sînt *esențiale*. Că într-o literatură este esențial să co-

existe *onirismul* (vechi cît... Visul Maicii Domnului), *realismul* (vechi cît lumea), *psihologismul* (care nici el nu purcede numai de la Dostoievski), *misticismul laic* (cred că nu numai Patristica, ci și mari efluvii incantatorii din epoci pămîntice stau la temelia poeziei lui Ion Alexandru), precum și numeroase alte *curente* a căror bună vecinătate și numai ea poate constitui o epocă.

Iar atîta vreme cît nu posedăm o mașină cibernetică în stare a da note în literatură, criteriul valorii trebuie să fie aplicat de noi înșine cu rigurozitate dar și cu o imensă sollicitudine pentru opinia altuia. În orice caz nu trebuie să înlocuim criteriul valorii cu cel al accesibilității, de pildă.

Aritmetica poate fi înțeleasă de oricine, fiind predată în școli unei vîrste fragede. Ea își găsește utilitatea pînă la adînci bătrînețe, în tot felul de activități: vînzări-cumpărări, excursii, ascensiuni și chiar numărarea versurilor unui poet.

Ce-ați zice însă ca la școlile de surori de caritate să se predea teoria idealurilor sau elevilor din primele clase calculul diferențial? Să presupunem că moașele ar înțelege o teorie matematică ultra-modernă, iar în clasa I ar învăța niște școlari precoci pentru care produsul dintre derivata funcției și creșterea variabilei sale independente ar fi o operație de factura lui 2×3 . Nici atunci nu vedem la ce le-ar folosi toate aceste nepotrivite tururi de forță.

După cum nepotrivit ar fi lăutarul care ți-ar zice la ureche, în toiul unui chefuleț, sub bolți de iederă, în loc de „Și lampa singură s-a stins“, *Oul dogmatic* pe o melodie de inimă albastră. Poate că, peste milenii, omenirea are să devină atît de complicată încît versurile lui Ion Barbu vor fi cîntate prin baruri. Pînă atunci însă, subscriu la cele spuse de Marin Sorescu în postfața „dificilei“ sale cărți:

„Sînt, prin urmare, pentru luciditate. Pentru independența poeziei, păstrarea specificului. Să n-o coborîm la nivelul mediu sau sub-mediu de înțelegere. Așa cum pentru înțelegerea teoriei relativității e nevoie de o pregătire, tot astfel satisfacția estetică cere efort, cultură, elevație spirituală“¹ Să ne înțelegem. Nu sînt împotriva romanțelor și nici chiar împotriva picturii de gang. Ele reprezintă însă o primă aproximație artistică sau neartistică (și atunci pot fi luate

¹ M. SORESCU, *Tinerețea lui Don Quijote*, Buc., E.T., 1968, p. 151

drept obiect pentru o creație artistică superioară). Pe mine mă poate mișca un lup de ghips vândut în Obor, chiar dacă este de cel mai prost gust, și-l pot folosi într-un tablou expresionist, dar nu voi putea modela niciodată un astfel de lup de ghips și nici măcar un lup identic celui din pădure, pe care l-a făcut Dumnezeu o dată pentru totdeauna!

N-am nimic de împărțit cu artistul naturalist care face ce vede. Dar nu pot fi silit să fac o distincție între produsul lui și produsul natural, între lupul naturalist și lupul din pădure (între noi fie vorba, nu știu care e mai primejdios). Și nici nu pot fi silit să văd obiectul, forma, fără a mă întreba asupra legilor care i-au dat naștere, ba chiar, dacă mă încumet, să iau pe undeva locul demiurgului și să mînuiesc aceste legi pentru a sugera o *formă nouă*.

Or, în măsura în care o creație artistică este nouă, adică folosește modalități necunoscute consumatorului de artă, ea nu poate fi înțeleasă, admirată, aprobată decît dacă patrimoniul estetic al acestuia este echivalent celui acumulat de artist. Kepler a stat deseori la tejgheaua băcăniei tatălui său, dar n-am cunoștință de vreun alt tețghetar care să-i fi înțeles legile, necum să le fi descoperit.

Numai că, spre deosebire de disciplinele științifice, arta nu beneficiază de o pedagogie riguroasă. În ultimă instanță, ea cere, pentru a fi asimilată de spectator, pasiune și perseverență. Două însușiri specifice actului de cultură, inclusiv celui artistic. Iar cel care manifestă inapetență pentru o carte — n-are decît s-o arunce.

Ceea ce era valabil pentru florile răului de atunci poate fi valabil și pentru cele de astăzi.

Luceafărul, nr. 40, 5 oct. 1968, p. 6

O modalitate artistică

Discuție
la
masa rotundă
cu:

LEONID DIMOV

DUMITRU ȚEPENEAG

DANIEL TURCEA

LAURENȚIU ULICI

REDACTOR: Aș începe prin a pune următoarea întrebare: ce reacție ai când îți se amintește definiția: onirismul e activitatea mentală automată, formată în principal din halucinații de ordin vizual, antrenând reacții afective motrice, adică delir de vis care nu se confundă niciodată cu visul psihologic?

ȚEPENEAG: Ce fel de definiție e asta? Cui îi aparține?

REDACTOR: Am găsit-o într-o carte și am ales-o — nu dintr-o convingere fermă, ci ca s-o folosesc ca punct de plecare în discuția noastră.

ULICI: Definiția ai tras-o, fără îndoială, dintr-o carte de medicină și ca atare nu intră în discuția noastră. E ca și cum ai încerca cu tot dinadinsul să stabilești o relație de *sens* între omonime. Noțiunea de onirism are în medicină un înțeles și în artă cu totul alt înțeles. Ele se ating, pe un plan foarte general, în măsura în care numitorul lor comun e visul, dar nu se pot cu nici un chip confunda. În medicină termenul exact este de *delir oniric* și e caracterizat prin apariția unei stări subcon-

științe care încetează printr-o deșteptare, adeseori bruscă. Este urmat de o amnezie mai mult sau mai puțin marcată, și uneori poate lăsa în conștiință câteva „idei” generate de acest delir, așa-zisele idei post-onirice. În artă, onirismul *evocă* visul ca pe o posibilitate de comunicare, de investigare estetică. De altfel chiar în artă termenul poate avea diferite înțelesuri, sau mai bine zis nuanțe, care țin întâi de aspectul său superficial, și apoi de finalitatea lui în cadrul operei de artă.

Se cunoaște onirismul romanticilor cu *invocarea* visului ca o șansă de a „uita” realitatea curentă pentru o alta, de dincolo, egală în coerență cu prima, dar mai puțin mobilă; apoi onirismul suprarealist — la care poate fi oarecum aplicată definiția dată de Chitic, căci impune dicteul automat...

ȚEPENEAG: Suprarealiștii recomandă o stare de reverie în care subconștientul să se manifeste într-o cât mai mare libertate. Ei nu invocă nici nu evocă visul, ci îl *explorează* în cadrul investigației generale a inconștientului. Iar dicteul automat nu e singura lor metodă.

ULICI: Desigur, eu am simplificat ca în orice clasificare. Ajungem, în sfârșit, la onirismul literaturii onirice de azi, care e de fapt obiectul discuției noastre. Aș sugera deocamdată că cele trei tipuri de onirism în artă (literatură) sînt porțiuni, la nivele deosebite, ale unei aceeași spirale.

ȚEPENEAG: Adică o spirală dialectică: *teză* (oniricul romantic), *anti-teză* (oniricul suprarealist) și *sinteza* lor de astăzi.

Pentru că, se știe, folosirea visului în literatură nu e ceva nou. Scopul e cel care diferă. Scopul romanticilor e clar că era metafizic, sau, dacă vreți, gnoseologic: prin vis ei căutau să cunoască o realitate de *dincolo*, o altă realitate. Mai realiști, mai pămînteni, suprarealiștii au căutat să cunoască o realitate *de dincoace*, o realitate psihologică.

DIMOV: Porțiunea de spirală a romanticilor vizează sublimul, ceea ce se răsfrînge și în scriitura lor grandilocventă, prețioasă.

Și trebuie să mai spunem că suprarealismul, în calitate de curent literar, se numește suprarealism, și nu onirism, deși folosește în instrumentarul său și onirismul, în sensul definit de Chitic.

E vorba însă de așa-numita artă „onirică“ ce n-are nimic de-a face cu onirismul tratatelor de medicină psihiatrică. Această artă onirică trebuie să încercăm s-o definim acum.

E dificil și chiar nedrept să încerci să dai o definiție a literaturii onirice actuale de la noi, înainte de a delimita patrimoniul acestei literaturi, atât sub aspect istoric (surse, influențe, perspective), cât și pe plan competitiv (valoric), în comparație cu curentele literare postbelice. Aceasta pentru că procesul de încheiere a „tendinței“ onirice în literatura noastră modernă nu numai că nu s-a încheiat, dar înainte chiar de a se desfășura „din plin“ a fost supus unei serii întregi de alterări, mergînd de la suspiciune și pînă la acuza de epigonism. Și dacă tot am pronunțat acest cuvînt, trebuie să mai spun o dată, și nu voi înceta să repet aceasta pînă cînd cuvîntul nu va fi folosit în sfera și cu conținutul său firesc, poți fi epigon al lui Kafka sau Leonid Andreiev, dar poți tot atât de bine să fii epigon al lui Anatole France sau Mihail Șolohov. De ce să spui că trandafirul care răsare din pîntecul unui elev, la Țepeneag, seamănă cu... nufărul care ucide, la Boris Vian, și să nu observi că *Groapa* de Eugen Barbu are același titlu cu *Groapa* de Kuprin? În ambele cazuri, observația ar fi la fel de *ne* la obiect. Și tot așa cum Eugen Barbu nu este epigon al lui Kuprin (după părerea mea *Groapa* lui Barbu e mai frumoasă), nici Țepeneag nu este un epigon al lui Vian. Nici Țepeneag, nici Barbu nu sînt niște epigoni, deși ultimul este un realist, iar celălalt un... oniric.

REDACTOR: Dar să ne întoarcem totuși la obiectul discuției, adică la discriminări... teoretice.

ȚEPENEAG: Cea mai importantă „discriminare“ de făcut este vis-à-vis de suprealism...

ULICI: Într-adevăr, la noi, suprealismul a creat o serie de prejudecăți care se răsfrîng asupra onirismului de azi. Se fac confuzii, se amestecă unul cu celălalt. Aș zice că onirismul de astăzi se leagă mai mult de onirismul romantic decît de suprealism. Care e deosebirea între onirism, ca structură și modalitate artistică, și suprealism? După mine, suprealismul e, în primul rînd, o chestiune de modalitate, la care un poet poate să ajungă

sau nu — să o *aleagă* sau nu. Mișcarea onirică despre care se vorbește la noi e însă o chestiune de *structură*; nu se deschide oricui.

TURCEA: Mergînd pe linia ideii lui Ulici, aş zice că onirismul nu e o metodă, un mod poetic, ci o stare. E vorba de o poezie a stării şi aici e distincţia netă între suprarealism şi onirism. Suprarealismul e un dicteu automatic al cuvintelor, din al căror împlîntor joc reiese sau nu o idee; e însă o aglomerare dezordonată, în timp ce onirismul...

ȚEPENEAG: Onirismul actual, cel estetic...

TURCEA: ...onirismul nostru nu e supus hazardului, fiind o poezie-dicteu al ideii.

ȚEPENEAG: *Onirismul estetic* (nu găsesc alt termen pentru a-l deosebi de cel metafizic, sau mai simplu, filozofic, al romanticilor, ca şi de cel psihologic al suprarealiştilor, puternic influenţaţi de Freud) presupune permanenţa lucidităţii care să controleze starea. În acest punct, el este exact contrar teoriei suprealiste.

DIMOV: Trebuie adăugat că onirismul de astăzi nu fuge de realitate, tinzînd spre sublim, pentru că această metodă „sublimă“ de aproximare a visului în literatură nu mai este suficientă astăzi. Niciodată n-am recuzat suprarealismul. Dimpotrivă, am amintit, ori de cîte ori am avut prilejul, că strămoşii literaturii onirice au fost romantismul şi suprarealismul. Este adevărat, atunci cînd vorbeşti de strămoşi, oricît de mult i-ai iubi, nu-i poţi învia. Şi nu oniricii sînt de vină că suprarealismul a încetat să mai existe în calitate de curent literar *prezent* în marea cursă a modernismului.

ȚEPENEAG: Da, de asta îşi dau seama şi suprarealiştii!

DIMOV: Unii, da. De pildă, Virgil Teodorescu, după ce declară că visul face parte din fiinţa noastră întocmai ca rinichii, se ridică împotriva concepţiilor religioase, mistice ale suprarealismului, gîndindu-se desigur la cartea lui Breton, apărută în 1930, *L'Immaculée Conception*, scrisă în colaborare cu Paul Eluard. Demistificînd ivirea Sfîntului Duh, adică tratînd-o ca pe o alegorie, ca pe o invenţie menită să marcheze creaţia, poetul oniric

de astăzi se ridică și împotriva dicteului automat, a subconștientului descătușat de creație, și împotriva a ceea ce *Al doilea Manifest al suprarealismului* numește drept „ceva mai puternic decât el, care-l aruncă... în nemurire“. Forța demiurgică, relevată mistic în cadrul dicteului automat, este stăpînită, cercetată (desigur tot într-o fracțiune de secundă) și folosită cu *luciditate* în clipa fără durată a creației. Pentru că poetul oniric nu descrie visul, el nu se lasă stăpînit de halucinații ci, folosind legile visului, creează o operă de artă lucidă, cu atît mai lucidă și mai desăvîrșită cu cît se apropie mai mult de vis. Și nu este un paradox în cele spuse, pentru că apropierea este (vai!) asimptotică. Și nu este un furt pentru că, folosind uneltele demiurgului, poetul oniric primește implicit și un act de proprietate asupra lor.

ȚEPENEAG: Pentru că veni vorba de Virgil Teodorescu, după părerea mea, cel puțin în ultimul timp (și în ultimul volum!) el este mai degrabă un poet oniric decât unul suprarealist. El s-a eliberat din robia dicteului automat în care încă mai rămîn Gellu Naum sau Vintilă Ivănceanu, sau alții mai puțin importanți. Măcar pentru că întrebuințează deseori o prozodie de tip clasic (ritm, rimă) și tot se vedește că Virgil Teodorescu a dezertat „de facto“ din tabăra suprarealistă.

TURCEA: Nu e dezertare acum, e o evoluție normală.

ȚEPENEAG: Bineînțeles.

REDACTOR: Ar fi interesant de lămurit cum vedeți, în cadrul oniris-mului, raportul dintre realitate și vis. Și cum se reflectă acest raport în literatura onirică.

TURCEA: Realitatea o percepem axiomatic. Și în măsura în care realitatea imediată e euclidiană, bazată pe axiome, visul e postulatul și nu realitatea. Dar visul artei onirice e o construcție logică și nu un hazard, deși se sprijină pe o axiomă mobilă; adică nu lucrează sub imperiul unei axiome neclintite; nu e geometrie construită pe un postulat închistat, ci funcție de n postulate. Mai clar: omul nu mai are sensul dat de Parmenide, nu mai e aceea ființă unică, neclintită, ci e o construcție de idei logică, bazată pe o axiomă în continuă evoluție.

REDACTOR: A planat mult timp și mai planează încă, deasupra capetelor oniricilor, învinuirea de evazionism. De fapt prin ce vă deosebiți de arta veritabil evazionistă?

ULICI: Într-adevăr, trebuie făcută o delimitare. Adică să acordăm niște nuanțe. Să vedem cum și în ce se leagă mișcarea onirică actuală de realitate. Personal, nu cred în acuzatul evazionism al onirismului.

REDACTOR: S-ar părea că oniricul nu trăiește o realitate, ci o transformă visceral, neurotic, perceptibilul din realitate devenind o însumare de date care nu pot constitui obiect epistemologic.

DIMOV: E o însumare de date care pot fi integrate în realitate, aceste date constituind *parte integrantă a realității*.

REDACTOR: Și aceasta, pentru că literatura onirică se pretinde analogă realității?

DIMOV: Da, analogă, dar nu omoloagă.

ȚEPENEAG: Ființa umană e, prin esența ei, logică, înzestrată cu luciditate, deci avînd puțința de a gândi asupra ei însăși. Și visul, parte integrantă a ființei noastre, trebuie privit cu luciditate, adus la luciditate, și nu luciditatea dizolvată în transa onirică. De aceea, o rădăcină românească a onirismului se află în poezia lui Ion Barbu. În acel Ion Barbu al vizualității, al distihului alternativ din cunoscuta strofă din *Timbru*. Nu „foșnirea mătăsoasă a mărilor cu sare“, poezie simbolist-muzicală și abstractă, ci „lauda grădinii de îngeri cînd răsare/ Din coasta bărbătească al Evei trunchi de fum“, adică o poezie puternic vizuală, în care visul să fie privit nu metaforic, ca un mijloc, ca o sursă de inspirație poetică, ci ca o realitate secundă.

ULICI: Mișcarea onirică de astăzi încearcă să se apropie de realitatea zilelor noastre, de actualitate, pe calea acestei a doua realități care e visul. Ea nu umblă nici dincolo, în metafizic, nici dincoace de realitatea imediată. Ea are în vedere etapele parcurse pînă în prezent de romantismul oniric și de suprealismul oniric, urmărește aceste două etape și le depășește pentru a se apropia și exprima această realitate a doua, analogă cu cea imediată.

ȚEPENEAG: ... pe care o cunoaște ca pe un loc geometric.

REDACTOR: Onirismul a fost acuzat, mai ales în proză dar și în poezie, că ar cultiva și s-ar face expresia unui automatism în afara logicii. De aceea mulți l-au confundat cu suprarealismul.

ULICI: Onirismul lucrează cu logica simbolică; el nu trebuie privit prin normele logicii formale. Trebuie să ne apropiem de mișcarea onirică cu niște lentile simbolice. Automatismul gestic și psihologic a căpătat cu timpul un caracter de inexorabil — de aceea ne mirăm când găsim în literatură o mișcare care nu coincide cu mișcarea noastră obișnuită. Gesturile noastre diurne se dovedesc, la cea mai elementară analiză, drept automatisme, dar automatisme omologate și legiferate prin logica formală. Automatismul din vis e aparent și e aparent numai vis-à-vis de automatismul realității noastre de toate zilele, dar judecate față în față se va vedea că automatismul cel mai înrâncenat, pentru că nu e pur, e cel real.

ȚEPENEAG: Legea „cauzei și a efectului“, bazată pe logica formală, aristotelică e „suspectată“ în ultimul timp și în unele domenii ale științei; ea a fost mult timp proclamată drept lege fundamentală a narațiunii epice și chiar și în poezia de pînă la suprarealism n-o puteai încălca de-a dreptul, ci doar pe calea vicleană a metaforei. Pînă și în povestirea fantastică tradițională, de tip romantic, se simțea nevoia unei explicații; de aceea, deseori, se recurge la supranatural, textul întreg primind o lumină mistică sau magică. Miracolul fiind o încălcare a legii, deci o excepție, ținea și el seama, la un mod implicit, de lege. În onirismul actual cauza poate dispărea, din simpla voință a autorului. Cauzalitatea este înlocuită cu simpla consecuție: unui fapt (A) îi urmează un altul (B sau C sau D) dintr-o necesitate pur estetică; astfel, elementele componente nu se supun decît structurii generate *treptat* de ele însele — deci unei *logici interne*. Ca în vis, dar și ca în viață. Romancierul care încearcă, naiv, să aplice schematic — dar poate altfel? — sfînta lege a cauzalității nu exprimă chiar atît de fidel realitatea.

TURCEA: Și atunci, acceptînd visul ca pe o rigoare, cu evidență proprie, neraportată în afară, cuvintele care încifrează această stare capătă o proprietate în plus — acea proprietate care în fizica

modernă se numește *corpuscul-undă* —, devin relative și prin relativitatea lor fragmentul este contaminat de totalitate.

Cuvîntul devine astfel exponentul unei serii de flux calitativ care comprimă sensibilul și idealul.

Golurile dintre cuvinte, *undele*, suspensia vorbirii, devin atît de importante încît ele construiesc cuvintele.

Și astfel restituie cuvîntului elementaritatea și originea sa. Este scos din tipare și poate evolua din nou fără rigiditate, atonal, polifonic, monodic, incantatoriu. Iată deci...

REDACTOR: Validitatea unei modalități opozabile cu așa-zisul „realism“ supracotat „veșnic și mustos“ constă în faptul că ceea ce era considerat esență devine abrupt atribut al formei de exprimare, iar noua esență cere cu necesitate altă punere în formă. Punere în formă care respinge forma modalității depășite, catalogînd-o formalism, schematism etc.

ULICI: Mișcarea onirică actuală și-a dat seama că eul artistic trebuie să țină seama de relațiile eului empiric. De aceea, onirismul actual încearcă să distingă între euri, punîndu-le în paralel. Onirismul estetic alege visul ca pe o realitate indiferentă la relațiile eului empiric. În vis nu mai există o interdependență, o determinare. Eul artistic își găsește materia într-un eu empiric al visului; acest *alt* eu empiric este însă lipsit de impuritățile eului empiric din viața de toate zilele. Visul exclude compartimentările impuse din exterior, individul se găsește nu în structura de „mască“ a eului empiric, ci fără mască, deci esențializat, iar eului artistic nu-i mai rămîne decît să-l interpreteze pe eul empiric pur. Asta ar fi deci diferența specifică față de alte mișcări literare care fac raportări de euri și e ca un filtru care alungă impuritățile din eul artistic, ajungînd la o realitate pură. Cu alte cuvinte, poezia-existență e specifică literaturii onirice.

REDACTOR: Pentru că Țepeneag vorbea de poezia lui Ion Barbu...

ȚEPENEAG: O latură a ei...

REDACTOR: ... ca despre o „rădăcină românească“ a onirismului, care ar fi celelalte rădăcini autohtone?

ȚEPENEAG: Postumele lui Eminescu, atît de pertinent analizate de Ioan Negoieșcu, mai ales acel poem care e *Miradoniz*: precum

și proza lui Eminescu, care prezintă alături de elementele fantastice cu substrat filozofic, obișnuite la romantici, și elemente onirice nu îndeajuns de studiate pînă acum. Și apoi, bineînțeles, suprarealismul românesc, perfect sincronizat cu cel european. Să nu-l uităm nici pe Urmuz...

DIMOV: Problema e mai complicată și mai vastă, depășește limitele acestei mese rotunde. Căci se poate vorbi de o adevărată intricare a elementului oniric în poezia românească, în arta românească în ceea ce are ea specific. Astfel, de la așa-numitele „medievalități întîrziate“ — cum le spunea George Călinescu *Alixândriei, Isopiei, Viselor* de Panaghie și altor traduceri care au circulat la începuturile culturii românești — de la nostalgia edenică a depărtărilor din cromatica și perspectiva frescelor mînăstirești, trecînd prin Dimitrie Cantemir și prin clătinarea catargelor eminesciene, ajungem, parcurgînd etape nete, la Mateiu Caragiale, la Gheorghe Magheru și Țuculescu (i-am omis pe Anton Pann, Ion Barbu și pe alții), la literatura onirică de astăzi, pe care o putem privi ca pe o etapă prefigurată de o întreagă serie de momente literare și artistice anterioare, specifice. Dar această problemă de istorie literară este prea vastă pentru a putea fi epuizată aici.

ȚEPENEAG: Se pot observa relații de adiacență și cu expresionismul de tip traklian sau, mai viabil, și de fapt extracategorial (adică dînd deja naștere unei alte categorii estetice, autonome) de tip kaskian, din păcate puțin cultivat în literatura noastră. Există înrudiri, mai ales de tehnică, de pildă proiectarea hiperbolică a unui sentiment sau a unei idei care astfel se obiectualizează, devin vizibile. Ca și în vis, unde totul este văzut, chiar și gîndul; iar senzația de ubicuitate duce pînă la urmă la dispariția eului. De aici, caracterul non-liric al onirismului.

Aș îndrăzni să trag cîteva concluzii — chiar dacă am să repet, uneori chiar și în formulare (*perseverare diabolicum est!*), unele idei exprimate și cu altă ocazie. În primul rînd, pentru onirismul estetic, visul nu este doar o sursă, ci un criteriu, „un model legiuitor“. În opoziție cu suprarealismul, onirismul refuză dicteul automat, sclavia inconștientului și a incoerenței,

cultivînd totuși ambiguitatea — dar lucid și riguros calculată. Ambiția literaturii onirice este o dublă negare: o negare structurală și de metodă a suprarerealismului, și una formală, de scriitură, dar nu mai puțin categorică a fantasticului romantic.

Onirismul estetic, văzut categorial (deci la un mod ideal), se opune liricului metaforizant, dar și epicului bazat pe simpla cauzalitate, pe logica formală, aristotelică.

Literatura onirică e o literatură a spațiului și timpului infinit, e o încercare de a crea o lume paralelă, nu omologă, ci *analogă* lumii obișnuite. E o literatură perfect rațională în modalitatea și mijloacele ei, chiar dacă și-a ales drept criteriu un fenomen irațional — visul.

Discuție realizată de PAUL CORNEL CHITIC
Amfiteatru, nr. 36, nov. 1968.

LEONID DIMOV

„Mă aflu pe o terasă de pierdere“. Așa începe cartea lui Nichita Stănescu, închinată — chipurile — eresului ptolemeic. În realitate, poetul își exprimă uimirea și dezaprobarea față de probabilitate. Din cele „soluții“ posibile numai una se întâmplă, deși, poate, nu-i cea adevărată sau nu-i reală în altă parte, nu-i universală. „Dar firile lipsite de timp, au lăsat pământul în mijlocul universului și asta e bine, pentru că acesta e adevărul“. Dar deodată se arată Georg Cantor (poate în cea mai frumoasă poezie din volum) matematicianul cu cele și mai frumoase și mai gratuite teoreme (nu-i cazul desigur să le comentăm aici):

„Vai mie... după ce am dat trezie punctelor... iată, acum eu însumi dacă mai pot să mă arăt în vis vreunui care doarme!...“

Speriat, poetul îl întreabă: „Cum, dorm?“ „Da, îi răspunde matematicianul, dormi!“ Ei bine, urmează niște cosmogonice cîntece de leagăn, cu antiteticele refren: Să nu dormi! — deși, cu mult înainte poetul recunoștea, în aceste fermecătoare versuri blagiene: „Și din treaz devin netreaz și adorm în somn într-una ca fîntîna sub găleată sfărîmînd în sine luna.“

**De veghe
printre cuvinte**

Nichita Stănescu e un poet temerar. Arsenalul poeziei sale e plin cu arme, scuturi, peceji, însemne, mă rog, cu tot ce e de trebuință. El le lasă însă de-o parte — întotdeauna la îndemână, dar de-o parte — și, dezarmat, cu mâinile goale, avînd în minte, limpede, limita descoperirilor omenești actuale (deplasarea spre roșu, reînviearea relativistă a geocentrismului, liberul arbitru al electronului, luciditatea numerelor în ansambluri etc.) pornește înainte în aburul lăptos al unei cosmice și paradoxale stări de veghe, „o veghe gravidă de lucrurile lumii“.

De ce rămîne poetul de veghe? Ca să rămînă pur și simplu. Altminteri, în somn, ființa lui inclusă ar putea fi recombinaată, transformată în altcineva. „Să nu adormi, cine știe dacă ne vom trezi și unde și cînd ne vom trezi și-n care trup...“ Dar, toate străduințele poetului de a sta de veghe sînt secundare deoarece veghea lui se desfășoară înlăuntrul unui vis, deoarece „ca să te îndoiești de linia dreaptă trebuie să știi mai întîi din cîte puncte e făcută“. Or, acest lucru nu-i cu puțință. Și atunci, în oroarea sa față de curbura poetul face apologia eresului, a modului cum nu sîntem, cum nu vom fi, deci cum ar fi mai bine, cum ar fi trebuit să fim. E în acest vis treaz un dor. Dar nu un dor de idei care sînt prezente mereu, ci un dor de lucruri. „O, niciodată, niciodată nu mi-a fost dor de vreo idee... mi-e dor de cuje și de scînduri“. Dar nu de lucrurile reale care, în ultimă instanță, adică în sistemul de conexiune universală sînt simple forme dure incluse-n geluri noi („... Iată-mă, împing femurul într-un tunel de carne seacă“) ci lucrurile dezvecinate prin... sinestezii: ochi răcit în lună, trunchi de chiparos, aerburg, cercburg, doar apa, nu! pentru că apa anulează sinestezia, anulează începuturile acelui vis care este întreaga carte a lui Nichita Stănescu scrisă întru lauda ereticului Ptolemeu. Visul unei tipsii planetare, asemeni unei scînduri groase, giruetînd aleatoriu dar sub mînarea paserilor dressate, ca un dans în cinstea divinei Aleph, cardinala cifră însemnînd puterea unei mulțimi.

Dar expansiunea, principiul director care desparte stelele între ele și unghiile de degete, deviînd totul spre linia roșie a spectrului, destrămînd formele și conținuturile, redînd punctului gloria dinainte cuvenită, îl face să se tot trezească din vis cuprins fiind de fel de fel de scîrbe: „ce scîrbă poate să-mi fie, trăgînd lozuri după lozuri la

loteria femurelor“, „scârba de a te îneca“, „scârba de a intra în limitare“ și, cu deosebire, „scârba de cei care-și fac arc dintr-o femeie pe care nu o știu și n-au văzut-o niciodată“. Femeia generală, imperativ clamată „iubito!“ cu ultima literă — cerc, impas, neștiință.

Marea zbatere a lui Nichita Stănescu de a se „lepăda de cuvinte“, cum spunea Arghezi, ba chiar de litere, de foneme, este poate drumul cel mai direct care duce la poezie. Cel mai direct dar și cel mai cumplit, mai costisitor. Ne bucurăm de aceea că poetul folosește verbul la trecut atunci când anunță: „Mă aflu pe o terasă de pierdere.“

Luceafărul, nr. 49, 7 dec. 1968, p. 3, 7.

LEONID DIMOV

Luminiș și poezie

80

De câte ori a nimerit într-un infundibil, orice ființă a încercat să iasă din el. Obscure a lui Dante e străbătută, chiar dacă la capăt se află Infernul. Niciodată un tunel n-a fost considerat o peșteră. Iată deci, și această ființă monstruoasă, care e gândirea omenească, aflată în tunelul dintre viață și moarte, caută să ajungă la lumină, sau mai bine zis la luminișul străvezit departe la capătul codrului. Nu întâmplător, când încearcă să prelungească viața filozofiei, Martin Heidegger se întemeiază pe analiza aparent-filologică a cuvîntului german *Waldlichtung*.

„Ceea ce este *Waldlichtung*, luminișul silvestru, se înțelege prin contrast cu desimea compactă a pădurii, care în germana mai veche este numită *Dickung*. Substantivul *Lichtung* ne trimite la verbul *lichten*. Adjectivul *licht* este același cuvînt ca *leicht* (ușor). *Etwas lichten* înseamnă: a face ca un lucru să devină mai ușor, a-l face să fie deschis și liber, de pildă a degaja pădurea într-un loc, a o desărcina de arbori. Spațiul liber ivit astfel este acea *Lichtung* (luminișul). (Heidegger, „Sfîrșitul filozofiei și sarcina gândirii“, citat din volumul *Kierkegaard vivant*, Paris, Gallimard, 1966, pp. 190-191).

Luminiș. Lumină. Claritate, străvezime spontană în desimea verde-neagră a codrului. Lumină și ușurință. Dar o lumină invitată nu o lumină proprie luminișului. „Lumina poate vizita *Lichtung*-ul în ce are acesta deschis, îngăduind clar-obscurului să joace acolo. Dar niciodată” — continuă Heidegger — „nu este lumina aceea care creează deschisul luminișului. Dimpotrivă, ea, lumina, presupune luminișul“ (*Ibid.*). Este ca și cum cerul ar avea un orificiu prin care pătrunde soarele.

Nu mi se pare — deși n-am dreptate — prea lung jocul meu în jurul citatului din Heidegger. Pentru că, în realitate, nu vreau decât să amintesc că între Deschis, Lumină și Ușurință (lesniciozitate) există o conexiune precisă care, atunci când capătă pecetea realului, devine artă.

Iată-l pe Zarathustra, copleșit de melancolia serii și de întunecimea pădurii, ajuns într-un luminiș, unde dansează niște fete care se opresc la vederea lui. Ce le spune bătrînul mag?

„Nu vă opriți din joc, fermecătoare copile!

...Eu sînt, fără îndoială, o pădure cu arbori întunecați; dar cel care n-are teamă de întunecimile mele, va găsi grădini de trandafiri la umbra chiparoșilor mei“ (Fr. Nietzsche, „Also sprach Zarathustra“, *Nietzsches Werke*, bd. 6, Kröner, Leipzig, 1910, 156).

Din nou deci: Deschidere, Luminiș, Alegreță. Nietzsche și-a dat seama de faptul că filozofiei i se apropie sfîrșitul. El a fost, de altfel, un filozof dublat de un poet. Ca să prefigureze tocmai această posibilitate a străvechii discipline, de a supraviețui. De a se deschide într-un luminiș, acela al artei, care să confere actului gnostic subțirimea, lesniciozitatea necesară pătrunderii mai departe, în pădurea din ce în ce mai deasă. Și tot așa, din luminiș în luminiș, pînă la lizieră. De la Heidegger la Nietzsche, de la Nietzsche la Chrétien de Troyes, pentru a derula drumul:

Et trouvaï un chemin a destre
Parmi une forêt espesse.
Moult i ot voie felnesse
De ronces et d'espines plainne;
A quelqu'ennui, a quelque painne
Ting cele voie et cel sentier
A bien pres tot le jour entier.

M'en alai chevauchant ainsi
Tant que la foret issi,
Et ce fut en Brocéliande.*

Trei păduri, trei luminișuri, o singură lumină însă, care le vizi-tează: aceea a poeziei, a actului exploziv cu care arta pătrunde în domeniul cunoașterii.

„În acest context“, pentru a reveni la Heidegger, „gîndirea va reuși poate într-o zi să nu clipească în fața ei însăși, ci să se întrebe, în cele din urmă, dacă liberul Luminiș al Deschisului nu va deveni tocmai el priveliștea în care amploarea spațiului și orizonturile timpului, precum și tot ceea ce se prezintă și absentează în ele, sînt conținute și culese“ (*op. cit.*).

Înstrăinată de funcția ei esențială, aceea de a arunca o punte între cunoaștere și revelație, poezia își reia în secolul nostru rolul cuvenit în epistemologie. Și aceasta nu numai de cît sub specia iraționalismului. Pentru că, așa precum explicația fenomenelor fizice a ieșit de după paravanele clasice, pătrunzînd în luminișurile cuantice, tot astfel, domeniul rațiunii se extinde, erodînd cu tot mai mare tenacitate promontoriul iraționalului. Acest fenomen se vedește cu precădere în artă astăzi ca și în trecut.

România literară, nr. 10, 12 dec. 1968, p. 15.

* La dreapta, drum găsii, ducînd/ Prin codru des, îmbietor./ Dar vai, ce drum înșelător./ Numai scaieji și mărăcini:/ Cu cît necaz și mare chin/ Pe-acea cărare osîrdii/ Mergînd aproape-n întreaga zi./ Și-aûi am mers și-am călărit/ Pîn-ce din codru am ieșit./ Văzîndu-mă-n Brocélianda (CHRÉTIEN DE TROYES, *Yvain ou le chevalier au lion*).

DUMITRU ȚEPENEAG

Ambițiile muzicale ale prozei

Dintre toate artele, cea mai apropiată de muzică este, după cum se știe, literatura; amîndouă sînt arte temporale, structuri liniare ale căror elemente nu sînt date toate de la început, simultan, ca în pictură, ci pe rînd. Și muzica și literatura *devin*, pentru că au durată, timp și nu spațiu. Și una și cealaltă sînt mediate, comunicate printr-o serie de semne care trebuie citite, interpretate — nu se oferă simțurilor direct ca artele spațiale. Ba mai mult, aparent, amîndouă sînt alcătuite dintr-o aceeași materie, din sunete; amîndouă par să presupună o transcendență, un *ceva* dincolo de semnele cu care sînt notate sunetele și fonemele. Dincolo de semnificat cauți întotdeauna un semnificat, dar dacă în literatură operația e, în bună parte, îndreptățită (dar poezia?), în muzică îți dai numaidecît seama că e inutilă. Muzica nu semnifică, ea exprimă, iar sensul exprimat e desigur immanent expresiei, formei pe care o ia expresia în mișcarea ei neîncetată. Aici atingem punctul esențial al similitudinilor: și muzica și literatura presupun mișcarea, ele însele sînt *mișcare*. De aceea ele pot fi gîndite și spațial, mișcarea fiind singura noțiune unde ideea de spațiu și ideea de timp

sînt interferente, și pot fi percepute împreună. De asta se și poate vorbi de construcția unei opere muzicale sau literare.

În muzică, firește, rigoarea formală e mult mai mare, e maximă. În literatură, poezia lirică — demnă fiică a muzicii — s-a impus încă de mult printr-o rigoare a formei care-i dădea concentrare și forță de expresie. Proza era prozaică. Pe urmă raporturile au început să se mai schimbe: poezia, după o perioadă de mare fervoare muzicală — simbolismul, Verlaine —, s-a răzvrătit împotriva chingilor prozodice, iar proza, într-un proces invers, a căutat modalități de construcție cît mai riguroase. Ce-i drept, proza (să zicem, romanul) dispune de un spațiu (durată) mai mare, ca să se poată manifesta polifonic. Romanul lui Huxley *Punct, contrapunct* a fost însă mai mult o sugestie decît o reușită: vocile care se încrucișau în țesătura de sensuri a romanului nu se supuneau și unei rigori a semnificativității. La fel de zadarnice au fost și ambițiile lui Gide. „Ceea ce vreau să fac“, spunea el, „e un fel de artă a fugii. Și nu văd de ce un lucru care a fost cu puțință în muzică să nu fie cu puțință și în literatură?“ Motivul e simplu: literatura semnifică, iar sensurile din spatele fiecărui cuvînt nu sînt percepute cu o intensitate egală, ca sunetele dintr-o compoziție muzicală.

Încercările au continuat, deși mai modest. S-a folosit leitmotivul, apoi tema care revine în aceeași structură sintagmatică sau cu unele variațiuni. În *Labirintul* lui Robbe-Grillet, ambiția de construcție muzicală este vădită atît global, pe toată durata romanului (teme cu variațiuni), cît și parțial, în frază, prin alternativitatea substantivelor sau prin seriile enumerative care creează un ritm caracteristic. S-a încercat în proza actuală și aplicarea schemei fugii sau chiar a aceleia de sonată în patru părți. „Vocile“ sînt, în acest caz, fraze sau grupuri de fraze care se urmăresc, transformîndu-se pe alocuri, sintactic, nu și semantic, ceea ce sărăcește mult semnificația care se încheagă cu chiu cu vai dincolo de rigoarea strălucitoare a formei.

România literară, nr. 10, 12 dec. 1968, p. 29.

DUMITRU ȚEPENEAG

Anul acesta au apărut mai multe romane excelente, n-are rost să le înșir, și aș vrea, fără a stabili nici un fel de scară valorică, doar să consemnez unele idei ivite la lectura câtorva dintre ele.



Cu opintirea cu care întorci în loc o căruță apucînd-o de oiște, Fănuș Neagu a scris un roman despre țărani altfel decît s-a scris pînă acum. Un roman al patimilor!

Tematic vorbind, romanul lui Fănuș Neagu e un roman al dezrădăcinării, al smulgerii țăranelui din vatra sa. Înșelați de vechilul unui moșier, țărani dintr-un sat de lîngă Dunăre sînt siliți să-și mute gospodăriile în Dobrogea. Asta s-a întîmplat înainte de război. Apoi războiul îi mai împrăstie o dată. Prima parte a romanului e relatarea încercărilor acestor dezmoșteniți de a-și regăsi vetrele. Pricina nenorocirii lor le e cunoscută, ei știu pe cine trebuie să urască, pot nădăjdui să se răzbune și chiar se răzbună, unii. Dar după aceea? Pătimirile țăranilor, ale acestor Mohreni care au rămas aceiași, cu toate vicisitudinile, sînt de o simetrie simbolică.

**Ipostaze
ale
romanului
actual**

Ei nu se pot opune pentru că nu știu împotriva cui să se opună, pricina nenorocirii lor nu poate fi individualizată, localizată.

Totul e misterios, are ceva de ritual, e parcă un blestem care nu se termină decât prin moarte. Și totuși speranța rămîne, căci suferințele preced nașterea. Patimile anunță Învierea.

Așadar, un punct de pornire dureros de real care ar fi trebuit să dea un roman realist-naturalist pe linia Liviu Rebreanu — Marin Preda, cu o desfășurare într-un moment istoric destul de recent și care a mai apărut oglindit în literatura noastră postbelică. Pasionant, pentru mine, a fost să urmăresc în ce măsură Fănuș Neagu reușește să respecte verosimilitatea, această lege necruțătoare în cadrul realismului, și ale cărei victime formează o întreagă literatură, a falsului realism. Și, într-adevăr, miracolul s-a săvîrșit! În tot romanul nu e nici măcar un rînd care să sune fals. Sigur, îmi vine greu să fac un clasament al verosimilității; trebuie totuși să remarc, pentru că mi-am propus să fiu absolut sincer, că și *Intrusul* lui Marin Preda și chiar și *Animale bolnave* al lui Nicolae Breban (în acele părți care se supun unei estetici realiste) au unele mici slăbiciuni în ce privește verosimilitatea.

Îngerul a strigat se vede că a fost scris cu o mare încrîncenare, de un om cu o vitalitate debordantă. Așa că era normal să depășească, estetic vorbind, realismul, dobîndind pecetea unui vizionarism rar în literatura noastră. Și iată că dincolo de adevărurile strigate în romanul acesta, ceea ce m-a pasionat a fost și felul în care, treptat, narațiunea capătă un caracter expresionist. Este atîta ardere, atîta patimă în autor, încît, pe nesimțite, Fănuș Neagu devine însuși Ion Mohreanu, sau, mai exact, redevine. De aici nevoia folosirii tot mai frecvente a povestirii la persoana I, violența adjectivelor, scrișnirea verbelor. Natura însăși e transformată în funcție de starea sufletească a personajelor. Paginile au o densitate insuportabilă uneori, aglomerarea de imagini, de gesturi observate realist, adică exact, amănunțit, dar transfigurate nu numai prin comentariul liric (cum se întîmpla în cele mai multe dintre nuvele), ci chiar prin îngrămădirea lor, duce la adevărate explozii de sensuri: ca să nu mai vorbim de marile simboluri care își aruncă lumina neîncetat și totuși fără ostentație. Chiar felul în care este construit romanul — Mohreanu devine personajul principal, totul e văzut prin ochii lui și nu de un

observator „imparțial“ — indică depășirea realismului. Dar este o depășire care se petrece treptat și e receptată pe de-a-ntregul abia după încheierea lecturii; astfel, pe porțiuni, realitatea istorică poate fi ușor recunoscută, și încă la un mod absolut verosimil, așa cum spuneam.

Fănuș Neagu a reușit pe deplin. A reușit să se facă *crezut* în amîndouă privințele: și istoric și artistic.



Am citit ultima carte a lui Breban, pe nerăsuflăte, atras mai puțin de enigma polițistă de acolo, cît de o alta, pentru mine mai seducătoare, aceea a unui personaj. E vorba de Paul. Un prinț Mișkin mitoman, cum spunea Matei Călinescu — prilej de reflecții și de subtile considerații în jurul cuplului dialectic adevăr și minciună. Pe mine m-a interesat și dintr-un alt punct de vedere, acela, mai complicat, al relației dintre autor și personaj. Încercam mai demult, într-un scurt eseu publicat în *Viața Românească*, să schițez o prea sumară istorie a acestui raport hotărîtor pentru soarta romanului. Concluzia era mai degrabă pesimistă: căpătîndu-și independența, personajele romanului modern tind, prin anonimizare, să se estompeze pînă la dispariție, să se descompună în simple gesturi mai mult sau mai puțin stereotipe. Mă gîndeam la o soluție formulată atunci prea grăbit, aforistic: relația dintre autor și personajul său să fie analogă aceleia dintre regizor și actor, adică o complicitate care să se prelungească și pe scenă, în ciuda privirilor bănuitoare ale spectatorului. În cazul acesta, pînă la urmă ar fi fost atras în această complicitate și spectatorul, vreau să spun cititorul, dar pentru ca acest soi de *happening* pe hîrtie să reușească, multe prejudecăți ar fi trebuit să cadă. Breban se pare că a întrevăzut și o altă soluție, foarte interesantă. Cu ajutorul lui Paul, autorul însuși se strecoară pe scenă, dar nu ca un comentator decameronic sau proustian, și nici printr-un fals autobiografic, de pildă ca la Th. Mann, ci, într-un fel, mai subtil.

De observat că Paul participă la toate momentele decisive ale desfășurării epice, dar parcă în vis, fără să influențeze cu nimic acțiunea, implacabilă ca un destin. El știe totul (ca și autorul!), chiar

și cele mai mărunte detalii, e un martor aproape ubicuu, și totuși nu intervine niciodată, nu *poate* interveni. Și asta pentru simplul motiv că Paul vine de altundeva, el nu e de acolo, e un intrus. De aceea n-are nici o putere, pare slab chiar și la minte, e șovăitor, lipsit de siguranța de marionete a celorlalte personaje. El este în realitatea romanului ca Iona în burta chitului. (Sau poate că tocmai invers!)

Putea să lipsească Paul? Sigur, și atunci romanul ar fi fost un bun roman polițist, cu destul de pătrunzătoare observații psihologice. Dar i-ar fi lipsit transfigurarea, aburul metafizic care coboară peste pagini.

Paul vine și aduce starea de grație poetică și fiorul care sporește atenția și mai ales puterea de acuitate a cititorului: ochii acestuia încep să pătrundă subtextul, să înțeleagă țesătura de sensuri care se formează sub întâmplările, sub gesturile personajelor.

Paul nu are destin, simți că e liber, mai puternic decât realitatea (chiar dacă se lasă înghițit de ea), depășind-o, scăpându-i.

Paul e chiar autorul, modificat de însăși opera sa, e acel Breban care mă interesează și singurul care va supraviețui, căci celălalt — vai! — e un biet muritor ca oricare altul.



Sorin Titel nu se teme de anonimizarea personajelor sale. Și de fapt nu-l interesează nici libertatea lor. Ca să fii liber trebuie, în primul rând, să exiști. Umbrele din Infernul anticilor nu-și puneau problema libertății. La fel ajung și personajele din ultimul roman al lui Sorin Titel — *Dejunul pe iarbă* (nefericit titlu!); umbre sfioase, fără chip, simple contururi, pure ca niște sunete. Ele nu au destin, sau mai exact l-au avut cândva. De trăit, au trăit altădată, parcă în strămoșii lor. Atunci au iubit, au suferit și s-au bucurat, au fost la război și au făcut copii care, la rândul lor, s-au născut, au trecut prin viață și au murit. Primul capitol, cu funcție de prolog, ca o preistorie a cărții, colcăie de oameni și de întâmplări, de gesturi mărunte și fapte grozave. Pe spațiul a numai 15 pagini se încrucișează zeci de destine, sînt rezumate viețile a mai multe generații de Ane și de Simioni — anonimizarea se anunță încă de acum, prin stereotipia numelor —, este condensată acolo materia unui roman în mai multe

volume, dar un roman tradiționalist pe care Sorin Titel refuză să-l scrie. „Ar urma probabil acum descrierea nopții în care, în sfârșit, eroul se naște (așa cum se întâmplă în frumoasele cărți de altădată, cărți în care eroul vine pe lume pe la pagina 97 sau 98. Acele cărți în care se notează cu multă precizie ascuțimea primului țipăt scos de erou, descriindu-se după aceea mîinile generoase ale moașei comunale, sau ale unei vecine chemate în grabă, ridicînd cu pricepere...)”.

Și totuși personajul se naște, dar mai mult din necesități de polemică estetică, iar autorul încearcă — *știind dinainte că e zadarnic* — să-și salveze personajul prin memorie, dăruindu-i propria sa copilărie, iar cititorului splendida iluzie a regăsirii timpului pierdut. Înfrigurată scotocire a trecutului pentru a nu găsi decît imagini, minunate, evanescente imagini. Și de fapt, ce s-a întîmplat? Desigur, s-a născut, a avut o copilărie, „pentru o scurtă vreme iluzia că se află în centrul acestui pămînt primitiv”, a pierdut-o, și deodată se trezește „într-o cameră de hotel ca oricare alta”. A ajuns în prezent, romanul abia trebuie să înceapă și personajul dispare. De acum încolo nu va mai fi decît un *ochi* care înregistrează tot imagini, dar imagini prezente, deci neutre, fără aura celor din amintire. Personajul devine un *el*, alături de care apare o *ea*, apoi ea dispare, iar ceilalți sînt dincolo, în afara lui, pe stradă, în prăvălii, în casele lor, ca într-un film fără început și fără sfârșit, străini și lipsiți de orice interioritate, ca și obiectele din jurul lor. Pînă la urmă nu mai există nici autor, nici personaje, ci numai imagini care se derulează fără un sens precis.

Romanul lui Sorin Titel este de fapt descrierea (cu paranteze polemice uneori, duos ironice alteori) a acestei aventuri destul de stranie, dacă stai să te gîndești: scrierea unui roman, a unei istorii posibile, sau măcar imaginabile. Dar lucrurile sînt și mai complicate, căci autorul ajunge la concluzia că istoria nu există, prezentul nu se poate spune. Ce se poate spune e numai ce știi din auzite, din cele povestite de alții, întîmplate demult și apărînd ca o mitologie, și amintirile, copilăria, rămasă undeva în urmă, ca un vis. Prezentul nu poate fi decît privit, nu istorisit, și atunci înseamnă că personajul nu poate evolua, nu poate avea o istorie.

Cartea lui Sorin Titel e o adevărată demonstrație estetică: de la densele nuclee epice din primul capitol, o continuă expansiune, mișcare centrifugală, o fugă pînă în prezent unde personajele se dizolvă, ajung niște umbre și dispar înlocuite de obiectele, *văzute*, din jur.

Suferind de luciditate și de ambiția modernității, cît de departe este Sorin Titel de naturalețea nepăsătoare a lui Fănuș Neagu, de încrederea acestuia în povestire, de forța și tenacitatea lui Breban de a-și mulțumi toți cititorii, cît de firav pare el față de musculatura acestor atleți ai romanului. Și totuși, în conștiința estetică a literaturii actuale, acest anti-roman de numai o sută de pagini își va avea ecoul său distinct.

România literară, nr. 11, 19 dec. 1968, p. 8

LEONID DIMOV

Debut și maturitate

Se spune că atunci cînd duci la ureche un ghioc, auzi murmurul mării. Adică, din totalitatea apelor rămîne doar un sunet nostalgic captat de conca spovedită. Tot astfel, dacă deschizi cartea de debut a unui poet și-ți încordezi bine „auzul“, poți distinge uneori „foșnirea mătăsoasă a mărilor cu sare“. Depinde, desigur, și de ureche. De aici și proverbul cu gusturile, de aici și necesitatea diversității de stiluri. Dar depinde mai ales de gradul de sinceritate și de maturitate al poeziei. Rari sînt creatorii care irump total de la început, ca Rimbaud, sau care au răbdarea să aștepte, ca Arghezi, pînă cînd cîntecul lor devine „încăpător“. Și totuși cred că, în acest an, am auzit de trei ori foșnirea amintită.

Pentru prima oară (și cel mai limpede) atunci cînd Sorin Mărculescu ne-a îndemnat să cunoaștem jocurile fugitivului și să zburăm „alături de zeii taciturni/ contemplînd strada și pîndind/ metamorfozele oamenilor familiari/ în zburătoare“. Dacă poezia *Metamorfoze* nu e cea mai de seamă din volumul *Cartea Nunților*, ea se impune totuși a fi folosită drept punct de plecare pentru definirea unei poezii somptuoase, evoluționis-

te, pline de o albă matitate paleontologică, dar avînd incrustate în rețeaua imagistică nenumărate duioșii de toate calibrele, consunînd într-o orchestrație sintactică plină de complexitate și desăvîrșire. Măiestria componistică a lui Sorin Mărculescu îi înlesnește vădit formularea unei străvechi filozofii, dar la un mod atît de apropiat încît devine nouă: „singur în valea dintre ghețari mă cufund/ tot mai uitat tot mai hirotonit în uitare/ tot mai ascuns în conul de umbră albastră a criptelor/ spre bănuiala geamurilor portocalii/ spre tărîmul unde pasărea writyi se-neacă/ tot mai tăcută lămurindu-se pana de vînt/ în valea dintre ghețari/ foarte departe sub turma păstorului“. Este privilegiul însingurării care, din incolora răsfrîngere a ghețurilor, recompune o lume (la fel de gratuită și sublimă ca lumea curentă), cu întreg cortegiul ei de forme, de culori și chiar de nostalgii.

S-a spus despre *Cartea Nunților* că ar cuprinde o primă parte tributară unor modalități poetice elementare, că abia cele 18 imnuri finale ar fi definitorii pentru poet. Imnurile reprezintă, desigur, o fază distinctă, mai ornamentată, mai modernă, mai apropiată de desăvîrșirea formală. Definitorie, însă, pentru arta poetică a lui Sorin Mărculescu mi se pare înfîia baladă. S-o repovestim:

După nuntă, cerurile desfășoară un tîrg străvezit printre șervețele albe și cîrpe roșii. Pînă cînd, în sunet sec de bîtă, „orbii“ poetului întunecă scena aprinzînd batiste albe la răsucruci: ies fetele de cositor. În acea clipă tot decorul se pune în mișcare, interferează, se multiplică, se încadrează într-o zurbă nocturnă, dar o zurbă mută, parcă o întoarcere la epocile primordiale, un fel de destilare a motivelor folclorice pînă la topirea finală a fetelor de cositor, umbre de Voichițe pierite-n uliți negre. Lucru ciudat însă, toată această lume se consumă la limită, adică în zona fluă a unui hotar: la frontiera dintre orfic și oniric. Pe acest hotar pornește mai departe, înconjurînd parcă un infern nesfîrșit, poezia lui Sorin Mărculescu, amplu și răspicat afloriment al specificului artistic românesc în peisajul poeziei moderne.

„Versurile“ lui Virgil Mazilescu, cea de-a doua împlinire poetică rătăcită printre debutanții acestui an, celebrează o nesfîrșită înviere a lucrurilor. Dar o înviere laică, din care Dumnezeu este exclus: „ca lucru pre lucruri călcînd/ ca palme pe treptele umede/ ...pînă cînd ochiul stîng mi se face cîntar/ pînă unde se stă pe vulpi și se ronțăie trandafiri“.

Ba mai mult, chiar relațiile împrumută ceva din concretețea relaterelor, pentru că „sîntem fericiți ca trestiiile”, pentru că „iubirea pentru tine mamă e și o jucărie”, pentru că picioarele devin o reînnoare, viața ne sucește gîturile, iar frumoasele rezolvări au fost cîndva umbrele de soare.

Deși în poezia lui Virgil Mazilescu nu întîlnim forfota erelor în gondwane imense, ca la Mărculescu, iarna lui scitică localizată într-un mic port danubian sau plînsu-î încîlcit prin „nordul acelei moldove cu păduri” capătă, datorită unui înefabil procedeu poetic, o măreție geo-cronologică, neclătinată, într-un mediu de firească solemnitate: „uragane de picioare de lupi la jărm/ și în acest decor nevinovatule s-ar putea să visezi”. Conștient de primejdiile revoltătoare din care este alcătuită condiția umană, „nevinovatul” poet se lasă totuși aduîmecat de o fericire care exclude simțămîntul morții, aduîmecat „din platani, din asfalt, din arama revărsată pe marile edificii”. În visul lui revine însă mereu un alb oraș care-l ajută să termine povestea. Este fără doar și poate nostalgia văruiului port natal, amplificat, repercutat, proiectat la dimensiuni colosale dar încăpînd totuși în sufletul său „profund gospodăresc”, cu aceeași magazie vopsită-n galben, cu piața, chioșcul și cinematografele.

Uneori, Virgil Mazilescu mimează cu voluptate și virtuozitate jocul unui pre-suprarealism, de la Cendrars („vreme a călătoriilor ieftine a noastră avem mijloace...” pînă la Tzara („ducă-se acum ochii mei pe trei sâniî înapoi la vavilon”), dar nu capotează niciodată în automatism. Dimpotrivă, poezia lui pare ciocănită cu migală, luciditate și viciu secret, pentru a sugera procente mai mari sau mai mici ale unui sens pierdut în neguri: „o ceața/ o confuzia necesară/ a zorilor în care s-au înecat saxofoane”.

„Și eu am umblat deci, odată, cu o amintire în brațe”, ni se spovedește la începutul volumului său de *Versuri*, Mircea Ivănescu, cel de-al treilea poet „împlinit” care a debutat anul acesta, în plină vară. Este un fel de a vorbi pentru că Mircea Ivănescu are „brațele” dol-dora de amintiri, pe care le poartă cu eleganță, fără a da nici o senzație de greutate. În realitate, însă, poezia lui este cea mai „gravă” din cele pe care le comentăm, adică cea mai încărcată de fluide tanatofore. Nevoit, din pricina prea lucidei sale convingeri că nu există exterior și interior, a se roti în cerc, sau a se roti o dată cu cercul,

poetul vede cu tristă și molcomă spaimă că uneori acest cerc nu se închide cum trebuie și atunci „prin ce rămîne deschis, întră timpul”.

Perplex și zîmbitor, poetul nici nu încearcă să oprească năvala amintirilor, ci doar își mărturisește cumplita certitudine că există trecut, simte mireasma covîrșitoare a putrefacției clipelor moarte. În care, desigur, plutesc verzile zăpezi climaterice, ferestrele cu grădini în curs de decolorare, tremurul trompei elefanților cînd dorm.

Descompunînd această lume, reală altădată, în piese separate, Mircea Ivănescu adăugă nostalgiei o torsiune sfișietoare, aproape de nesuportat, datorită transformismului lucrurilor care, pe neașteptate, devin frunze, iar peste toată această lume caleidoscopică răsună vocea zguduitoare a lui Irod din vicleimurile de dinaintea vacanțelor de Crăciun.

Jocul acesta cu clipele nu-i un joc gratuit, nu-i jucat în sine. E un fel de dans împărătesc (poetul obișnuiește să se istorisească la persoana întîii plural) într-o lume hărăzită, o dată cu destrămarea prezentului, numai închipuirii, deci aflată total în stăpînirea sa. Dar nu-i un dans de unul singur, ci un *pas-de-deux* condus de o prezență feminină, conturată hipnagogic: „... jocul cel mai trist,/ e cel cu fața ei, numai închipuită/ din linii și cearcane.../ ... Întîi, îi așezi un cearcăn, alene rotit,/ sub ochi — și de aici poți începe/ să-i construiești fața de îngîndurare —/ ca și cum ar citi, și brusc, ridicînd ochii,/ fața i-ar căpăta realitate”.

Dar, tot așa cum se poate înfiripa din cearcane, ea se poate și spulbera silind poetul să rătăcească prin nesfîrșirile infernului în căutarea judei Radamante. Construită din toate micile și marile imagini care alcătuiesc viața de zi cu zi, poezia lui Mircea Ivănescu capătă dintr-o dată o curbă orbitală, aproape înspăimîntătoare: „Moartea e o lumină decolorată. Privirea spre ea/ e și frică, și flacără scurtă — mată, gălbuie — și oarbă/ așezare de vorbe”. Cercul rămîne deschis doar uneori. În cele din urmă se închide, se turtește, devine elipsă. Poetul începe să graviteze în jurul propriei sale poezii, în ron-ronul ca de șarnier defect al motanului Theobald, întrebîndu-se: „Poezia e altceva?”. Nu, nu e altceva, ne îngăduim a-i răspunde noi. Acești trei „debutanți” sînt în afara căutărilor, a imaginilor pipăite cu sîngăcie, a prozodiilor împrumutate și, deci, în afara competiției.

Mari iubitori de întorsături și ambiguități morfologice, atît de „moderni” în scriitura lor, ei manifestă un respect aproape religios pentru sintaxă, nerătăcindu-se niciodată prin labirintele sale, dimpotrivă mergînd cu siguranța păstrătorilor de comori. Este vorba deci de trei debuturi mature, menite să pecetluiască un salt calitativ al dezvoltării poeziei noastre în ansamblu. Și acesta nu este un pronostic ci constatarea unei navigări necesare. Pentru că, așa cum spune Sorin Mărculescu în imnul său fără sfîrșit, „E deajuns să se desfacă o pădure și—o liniște/ cîteva cuvinte rătăcite într—un regat de lucruri/ cîteva existențe paralele dizolvate într—o dorință de zbor/ ca să întîrzii mirat pe o lespede rectangulară sub umbra/ răspîntiilor de nemuriri...”

Luceafărul, nr. 51, 21 dec. 1968, p. 3

DUMITRU ȚEPENEAG

Ce a atras atenția încă de la început în romanele lui Alain Robbe-Grillet a fost importanța acordată descrierilor, precum și caracterul pregnant vizual al acestora: o vizualitate aproape cinematografică, obținută printr-o privire „literală” asupra obiectelor, o privire rece, neutră, cum este aceea a camerei de filmat. Dacă într-o descriere obișnuită, dintr-un roman de tip balzacian, de exemplu, obiectul real precede limbajul descrierii sale — și deci îl determină — la Robbe-Grillet obiectul lasă impresia că apare chiar în momentul descrierii, fiind pură creație a limbajului. El nu are trecut, nici viitor, nu are altă semnificație dincolo de aceea pe care i-o acordă numirea și apoi descrierea lui. În primul rând, *el este*.¹ Nimic expresiv — afectiv sau poetic — nu trebuie să altereze rigoarea descrierii. Lucrurile nu-și lasă la iveală decât suprafețele, care sînt înregistra-

Tehnica fascinației

¹ „Lumea nu este nici semnificativă, nici absurdă. Ea *este*, pur și simplu (...). În jurul nostru, disprețuind haita adjectivelor anamiste sau casnice, lucrurile sînt acolo. Au suprafața netedă și lucioasă, intactă, fără scripuri dubioase, fără transparență. Toată literatura noastră nu a fost în stare să le știrbească nici cel mai mic colțisor, să le înmoaie nici cea mai infimă curbă.”

A. ROBBE-GRILLET, *O cale pentru romanul viitorului*, în volumul *Pentru un nou roman*, p. 18

te geometric, ca niște figuri în plan, lipsite de orice substanțialitate. Așa că vor fi prezentate neutru, descărcate de semnificații, „curățate“, netede, fără profunzime, în imagini imediate, fără metafore, fără adjective abstracte.

Iată un pasaj din *Gumele*, primul său roman publicat: „Miezul dinspre margine, omogen și compact, de-un roșu frumos, chimic, e strâns din toate părțile între o fișie de piele lucitoare și scobitura unde stau înșirate semințele galbene, bine proporționate, fixate într-un strat subțire de gelatină verde de-a lungul unei proeminente care-i formează inima. Aceasta, de-un roz pal și cam granulos, începe, oarecum nesigur, din partea inferioară printr-un mănunchi de vișoare albe, dintre care una ajunge pînă către semințe.

Sus de tot, s-a produs un accident abia vizibil: colțul unei piele, dezlipit de miez pe un centimetru sau doi, se ridică imperceptibil.“¹

Simțul privilegiat e văzul. Obiectul nu mai e însoțit — cum se întâmplă pînă și în pictură — de calitățile sale metavizuale, dobîndite în decursul timpului în atîtea secole de cultură antropocentristă. Se respinge analogia, metafora e ostentativ evitată. Descrierile evidențiază între om și lucruri o distanță certă. Umanul nu mai este măsura tuturor lucrurilor. După apariția romanului *Gelozia*, Robbe-Grillet e acuzat de „dezumanizare“. Cuvîntul cade greu ca o sentință.² Pentru a se apăra, publică eseul intitulat semnificativ *Natură, umanism, tragedie*.

Justificarea e tot filozofică. Pornind de la tezele filozofiei existențialiste (Heidegger, Sartre) — și mai ales folosindu-i termenii —, Robbe-Grillet denunță aici ceea ce numește el „mitul profunzimii“, negînd corespondențele baudelairiene din care s-a născut poezia simbolistă, că fiind incompatibilă cu epoca noastră. Prin descrierile sale geometrice și net vizuale, el ar urmări desprinderea obiectului din rețeaua afectivă care s-a format între om și lucruri (rămășiță a animismului primitiv!), distrugînd cu bună știință această solidaritate îndoielnică între om și univers, care duce pînă la urmă la înstrăinare și la ivirea unui tragism ușor masochist. De vină e obiș-

¹ A. ROBBE-GRILLET, *Gumele*, ELU, 1967, p. 190

² Pe plan estetic, totuși, termenul de „dezumanizare“ a căpătat în urma eseului lui Ortega y Gasset o accepție apropiată de „distanțarea“ brechtiană.

nuița de a metaforiza, adică de a opera un transfer de sens cu ajutorul analogiei, ceea ce duce la stabilirea unei false comuniuni cu obiectele lumii din jur. Omul trebuie să folosească obiectul, să nu vadă în el mai mult decât o unealtă; iar ca unealtă, obiectul nu are profunzime, nu e decât formă, materie și destinație, nu are nici o semnificație în afara omului. „Și această absență a semnificației, omul de azi (sau de mâine...) n-o mai resimte ca pe o lipsă, nici ca pe o sfîșiere. În fața unui asemenea vid, n-o să mai fie cuprins de nici un fel de amețală. Inima lui nu mai are nevoie de abise. Căci dacă refuză comuniunea, refuză de asemenea și tragedia.”¹ Se vede cât de colo că e aici și o reacție împotriva filozofiei existențialiste, împotriva „tragificării sistematice și deliberate a universului în care trăim.” Robbe-Grillet se arată optimist și stoic: „Sînt încredințat că într-o zi omul se va elibera. Dar nu am nici o dovadă a acestui viitor, așa că pentru mine e un fel de rămășag.” „Omul e un animal bolnav, scria Unamuno în *Sentimentul tragic al vieții*. Rămășagul constă în a gîndi că poți fi tămăduit și că, în acest caz, ar fi o prostie să te închizi în propria ta suferință. N-am nimic de pierdut. Oricum, acest rămășag e singurul lucru înțelept.”² Un exorcism cu mijloace literare, destul de naiv și în orice caz ineficient.

Mai interesant ar fi de justificat estetic acest mod neutralizant (măcar în intenție) de descriere.

Într-un eseu publicat în 1953³, după ce face elogiul visului care „e mai real decât viața în stare de trezie, pentru că obiectul aici nu e niciodată neglijat”, Robbe-Grillet atrage atenția asupra *limpezimii nefirești* cu care apar „în visele cele mai anodine, un scaun, o piatră, o mînă, căderea unui obiect oarecare, lăsînd impresia ciudată că se va produce iarăși și iarăși ca și cum (...) s-ar eterniza în această stare de cădere sau, tot așa, două-trei cuvinte (roștite cine știe de cine) a căror imagine îți rămîne în minte cu atîta precizie de parcă ar fi fost gravate pe un panou la o încrucișare de drumuri”. Ce înseamnă „e mai real decât viața...”? Să nu ne lăsăm induși în eroare de labilitatea termenilor pînă acolo încît, transferînd noțiunea în gnoseologic, să ne simțim obligați de a protesta. Real are aici sensul

¹ *Natură, umanism, tragedie*, în op. cit., pag. 53

² Op. cit., pag. 67

³ E vorba de Joe Bousquet, vizitorul, republicat în volumul *Pentru un nou roman*.

de *pregnant*, adică de lucru impus cu tărie sensibilității. Noțiunile sînt interferente: un obiect cu cît e mai pregnant perceput cu atît e mai considerat real, mai cert. În literatură, realismul s-a născut o dată cu descoperirea importanței pe care o are pregnanța obiectelor, evidența lor. Necesitatea micului amănunt a fost sesizată încă de Gogol, iar descrierile balzaciene nu urmăresc altceva decît tot sensibilizarea obiectului. Această pregnanță obiectuală ideală¹ e însă împiedicată de mai mulți factori. Întîi de relațiile despre care omul își închipuie că ar exista între obiecte (și, de aici, între termenii care denumesc obiectele). De aceea, Robbe-Grillet respinge metafora ca fiind un transfer obiectual dăunător, o căutare de raporturi, mai mult sau mai puțin ascunse, între obiectele realității, prin care li se tulbură conturul. Imaginea obținută prin metaforă este hibridă; ea se bazează pe acea selecție a unităților similare² folosită în poezia ceva mai veche (poezia modernă, de după suprarealism, cultivă mai ales efectul de șoc al incongruenței) și se opune celui alt procedeu — să-i spunem al metonimiei — unde transferul de sens se obține prin contiguitate spațială și temporală (descripția și respectiv narațiunea), fiind specific povestirii și mai ales romanului. Obiectele implicit comparate în cadrul unei metafore nu numai că nu ajung la o asimilare perfectă pentru a forma o imagine nouă și independentă, dar nici n-ar fi bine să ajungă, pentru că atunci ar dispărea acea tensiune care provoacă emoția estetică.³ Oricîte mijloace noi ar avea la dispoziție, literatura rămîne totuși o artă mediată, o artă a succesiunii (ca să ne întoarcem la vechea distincție a lui Lessing).

Apoi o altă piedică în fața realizării unei imagini obiectuale limpezi o constituie relația, de care vorbeam și mai sus, între om și obiect. Atribuirea unei calități pur umane lucrurilor din jur, unui peisaj de pildă, crearea aceluia *état d'âme* duce de asemenea la falsificarea obiectului; așa că nu poate fi acceptată nici personificarea sau orice altă deformare expresionistă obținută prin proiectarea subiectivului în obiect.

¹ Desigur, e discutabil dacă în vis obiectele apar chiar atît de limpede. Senzația de limpezime se poate impune conștiinței și altfel decît vizual, și în orice caz e o simplă amintire, la trezire. Nu poate fi reproducă. De aceea visul nu trebuie să constituie o *sursă* literară, ci doar un *criteriu* aplicabil la realitatea înconjurătoare în momentul folosirii acesteia în literatură.

² Vezi ROMAN JAKOBSON, *Eseuri de lingvistică generală*, 1963.

³ T. VIANU, *Despre stil și artă literară*, Ed. tineretului, pag. 63

În sfârșit, Robbe-Grillet respinge, în numele aceleiași voințe de claritate, și exprimarea relațiilor dintre oameni ori dintre gesturile și atitudinile unuia și aceluiași om; și iată că trebuie înlăturată și analiza psihologică, fie ea și sub forma deghizată, în care o aplică Nathalie Sarraute. În descrierile sale, Robbe-Grillet încearcă o prezentare a obiectului izolat, prin simpla enumerare a însușirilor, sperînd ca obiectul să apară în felul acesta cu mai multă forță, să fie deci mai real. Între obiect și ochiul romancierului trebuie să rămîna întotdeauna o distanță; chiar și cele mai mici amănunte — o crăpătură subțire ca un fir pe tavan, sau modelul mărunț al tapetului — sînt descrise de la o oarecare depărtare. Pentru că nu cunoașterea obiectului îl preocupă pe Robbe-Grillet, ci puțină de a-l face să apară, cît mai limpede, sub privirile cititorului. Acesta trebuie să fie impresionat în primul rînd vizual, adică *fascinat*. Cuvîntul scris nu poate însă declanșa imediat o imagine într-atît de puternică încît să pară reală. Miracolul imaginii cinematografice, senzația că privești pe fereastră și totul se întîmplă aievea, nu poate fi realizat prin cuvînt. E necesară o adevărată tehnică, nu numai în scriitură (grija de a evita anumiți tropi, folosirea timpurilor etc.), dar și în construcția romanului. Robbe-Grillet e ca un arhitect modern care folosește detalii ornamentale baroce. Iar impresia globală, după cum vom vedea, nu va fi de realism, cel puțin în sensul obișnuit al cuvîntului. Lucid, romancierul remarcă într-un alt eseu: „S-a spus chiar, referitor la presupusele intenții ale acestor romancieri contemporani, că romanele lor n-ar fi decît niște filme avortate, iar camera de filmat ar trebui să înlocuiască scrisul lor leșinat. Pe de o parte, imaginea cinematografică ar arăta dintr-o dată, în cîteva secunde de proiecție, ce zadarnic se chinuie literatura de-a lungul a zeci de pagini; pe de altă parte, amănuntele de prisos s-ar afla prin forța lucrurilor puse la locul lor, sămînța de măr de pe podea n-ar mai amenința să invadeze tot decorul unde se desfășoară scena.”¹ Iar cîteva pagini mai încolo, romancierul se arată conștient nu numai de neputința de a concura obiectivitatea cinematografului, dar și de scopurile deosebite ale celor două arte. El vorbește de „grija pentru precizie care se învecinează uneori cu delirul” și de faptul că „interesul unei descrieri nu stă în lucrurile descrise, ci în însăși mișcarea descrierii”.

¹ *Timpurile și descrierea în povestirea contemporană*, în *op. cit.*, pag. 125

Oricum, e fals să se spună că o astfel de scriitură tinde spre fotografie sau spre imagine cinematografică. Literatura, oricât s-ar strădui, nu poate atinge gradul de realism al aparatului de fotografiat. Mai mult chiar, îndirjindu-se să redea cât mai fidel și cât mai exhaustiv realitatea, scriitorul obține efectul invers, și anume al depărtării de ea. Și iată că distanța, atât de necesară, se menține.

În cadrul acestei tehnici de fascinare a cititorului pot intra în discuție și alte elemente. Pentru ca imaginea să se impună privirii, ea trebuie ținută cât mai mult în fața ochilor. În cinematograf, lucrul acesta e mult mai simplu decât în literatură. Aici soluția ar fi ca descrierea să aibă un ritm cât mai lent, adică să fie amănunțită. Să ne amintim, în *Labirintul*, descrierile obiectelor din cameră, mai ales a urmei lăsate în stratul de praf de pe masă de acel obiect ciudat despre care pînă la urmă aflăm că e baioneta soldatului. Iată: „Spre dreapta, o formă simplă, mai estompată, din nou acoperită în mai multe zile de sedimentare, se mai poate totuși desluși; dintr-un anumit unghi devine destul de clară, ca să-i poți urmări fără prea multă șovăire conturul. E un fel de cruce: un corp alungit, de mărimea unui cuțit de masă, dar mai lat, ascuțit la un capăt și ușor umflat la celălalt, tăiat perpendicular de o bară transversală mult mai scurtă; aceasta din urmă se compune din două prelungiri în formă de flacără, dispuse simetric de o parte și de alta a axei principale, exact la baza părții mai umflate, adică aproximativ la trei sferturi din lungimea totală. Ai spune că-i o floare, proeminența terminală reprezentînd o corolă alungită, închisă la capătul tulpinii, cu două frunzulițe laterale dedesubt. Sau poate că-i o figurină vag omenească: un cap oval, două brațe foarte scurte, iar corpul terminat ascuțit în partea de jos. Ar mai putea fi un pumnal cu mînerul despărțit printr-o gardă de puternica lamă cu două tășuri.”

E aceeași minuție ca și în faimoasa descriere a vitrinei cu roșii din *Gumele*, însă termenii sînt aici eterogeni, tonul mai puțin sec, materialul cu care realizează acest mozaic al descripției (surpriză!) analogic. Metafora nu apare, totuși o poezie subtilă, a concretului, prezentat însă plurivoc, se degajă — ca și din toată cartea de altfel.¹

¹ Deși am urmărit un singur aspect al esteticii robbe-grilletiene — procedeul fascinării prin imagine — jîn totuși să atrag atenția asupra caracterului *ipotetic* al scriiturii romancierului, care îl apropie oarecum de ceilalți „suspicioși” (Nathalie Sarraute, Cl. Simon, M. Butor etc.). Robbe-Grillet duce ipotetic pînă la echivoc, folosind procedeul scenelor false sau ratate.

Obiectul își creează astfel propria sa realitate, care nu e decât omoloagă realității convenționale, adică a acelei realități cunoscute de noi toți. Un halou poetic învâluie lucrurile descrise. Precizia duce pînă la urmă la ireal. Cum Robbe-Grillet însuși recunoaște într-un eseu: „Nimic nu e mai fantastic decât precizia”¹. De asemenea, tot pentru a se impune vizual, termenii descrierii trebuie repetați, la anumite intervale, uneori în aceleași sintagme, pentru a întări pînă la obsesie imaginea inițială. În *labirint* e construit la fel de riguros ca o sonată sau o simfonie. Cîteva imagini principale joacă rolul „temelor” sau „motivelor” muzicale: sînt expuse în prima parte a cărții și reluate în aceeași formă (procedeul leitmotivului) sau dezvoltate prin variațiuni.

Romanul începe anunțîndu-se cele două teme principale: tema mersului pe străzi (rătăcirea prin labirint) și tema camerei unde se naște povestirea (acolo se află și tabloul *Înfrîngerea de la Reichenfels*) și unde moare personajul principal, soldatul. Prima temă e expusă într-o mișcare de oscilare permanentă, contradicțiile logice nu sînt ocolite, ci devin alternanțe; e o continuă „modulare” între doi poli. Fraza însăși e legănată, amplă și obosită, ca și mersul soldatului pe străzile pustii. „Afară plouă, afară mergi prin ploaie cu capul plecat, ocrotindu-ți ochii cu mîna și totuși privind înainte, la cîțiva metri înainte, cîțiva metri de asfalt ud; afară e frig, suflă vîntul printre crengile negre, despuiate; suflă vîntul printre frunze, mișcînd crengile toate într-o legănare, într-o legănare, o legănare care își azvîrle umbra pe albul zgrunțuros al pereților. Afară e soare, nu-i nici un arbore, nici un arbust să dea puțină umbră, și mergi în plin soare ocrotindu-ți ochii cu mîna și tot privind înainte, doar cîțiva metri înainte, cîțiva metri de asfalt prăfuit pe care vîntul desenează linii paralele, furci, spirale” (p. 1). Urmează o descriere amănunțită și geometrizantă a obiectelor din cameră (o îngrămădire barocă de detalii) și apoi tema mersului expusă la început reappare ușor modificată: „Afară ninge. Pe asfaltul întunecat al trotuarului, vîntul alun-gă cristale mici și uscate care se depun după fiecare rafală, formînd linii albe, paralele, furci, spirale, îndată împrăștiate, luate de vîrtejuri, apoi iar închegate, formînd din nou alte spirale, volute, undulații

¹ Eseul *De la realism la realitate*, în *op. cit.*, pag. 142

bifurcate, mișcătoare arabescuri îndată împrăștiate. Mergi cu capul plecat ceva mai mult, mîna lipită de frunte să apere ochii lăsînd vederii doar cîțiva centimetri din solul pe care calci, cîțiva centimetri de cenușiu, unde unul după altul picioarele apar și se retrag, unul după altul, rînd pe rînd...“ Și iarăși tema camerei: „Nici un zgomot, nici chiar înfundat, nu răzbește prin pereții camerei, nici o trepidăție, nici un curent de aer, și în tăcerea camerei particule minuscule, abia vizibile la lumina abajurului, coboară lent, vertical, mereu cu aceeași viteză, și praful fin, cenușiu se așterne în strat uniform pe podea, pe cuvertură, pe mobile...”

Și tot așa, cele două teme sînt reluate la anumite intervale, singure sau interferîndu-se cu altele. Caracterul *muzical* al romanelor lui Robbe-Grillet contribuie substanțial la pregnanța vizuală a imaginii. Acest caracter se vedește nu numai cercetînd ansamblul, dar și părțile care îl alcătuiesc. De pildă, fraza nu numai că e bogată și bine încheiată, nu numai că „sună” plăcut, avînd un ritm interior ca un adevărat poem în proză, dar prezintă și două caracteristici care susțin muzicalitatea întregului: alternativitate și serialitate.

Alternativitatea, legată de o întreață viziune ipotetică asupra artei romanești, rezultă din frecvența folosire a disjunctivului *sau* și a adverbului prezumtiv *poate*. E o nesiguranță studiată în tonul celui care vorbește, descrie sau, foarte rar, povestește (exemplele sînt nenumărate; vezi, de pildă, descrierea tabloului sau a tapetului etc.). Cealaltă caracteristică a frazei constă în seriile enumerative care creează un ritm neobișnuit în proză. Iată cîteva exemple: „...spirale, volute, ondulații bifurcate, arabescuri mișcătoare; pe pat, pe cuvertură, pe mobilă; urme de noroi proaspăt, sau de vopsea, sau de păcură”. (Se pot găsi exemple pentru amîndouă aceste caracteristici și în fragmentul reprodus mai sus.) Această ambiguitate, chiar dacă este lineară, provoacă neîncrederea cititorului și creează „în mic” acel labirint inextricabil care e întreg romanul.

O altă temă sau motiv important îl constituie descrierea tabloului. De fapt, întreg romanul e construit pornindu-se de la acest tablou, ale cărui personaje se însuflețesc treptat, devenind și personajele romanului.¹ Tabloul, mai exact „o gravură în alb-negru”

¹ Vezi această idee dezvoltată în BRUCE MORRISSETTE, *Romanele lui Robbe-Grillet*, cu o prefață de Roland Barthes, Ed. de Minuit, 1963.

datînd din secolul trecut", după cum precizează autorul, la început ne este descris *ca un tablou* și destul de sumar. Apoi amănuntele se aglomerează și, pe nesimțite, unul din personaje începe să vorbească. E ca și cum naratorul, indivizibil dar totdeauna prezent, ar încerca, privind această gravură agățată pe peretele camerei sale, să răspundă la unele întrebări stîmte de o curiozitate subită și neobișnuită, în legătură cu personajele zugrăvite. E o încercare de a extrage anecdotismul, acel element care ține de literatură, dintr-o reprezentare plastică; o dezvăluire a tainei pe care o ascunde orice imagine, o explicație a ei prin multiplicare. Dar în așa fel încît totul să rămîna prezent sub ochii cititorului care devine, în timpul lecturii, „complicele” autorului. De aceea, timpul folosit nu mai este cel al narațiunii, pentru că, la drept vorbind, nici nu există o narare propriu-zisă, o poveste, ci doar sugerarea ei prin descrierea gesturilor, personajelor și a obiectelor aflate inițial în cadrul tabloului: perfectul simplu e peste tot înlocuit de prezent. Și astfel se obține o permanență care definde cronologicul, ajungîndu-se, în pofida derulării successive a imaginilor, la o încremenire caracteristică visului. Scenele descrise devin și ele niște tablouri, care cresc prin detalieri și sînt din cînd în cînd schimbate între ele.¹ Dialogul este inexistent sau purtat aproape în aceeași termeni. Impresia e aceea de film mut, această amușire, tot de natură onirică, fiind necesară pentru a concentra atenția cititorului-spectator asupra imaginii vizuale.

Iată deci că aceste două realități aparent opuse — visul, sau mai bine zis starea de vis, și starea de trezie — concură deopotrivă în tehnica robbe-grilletiană. Obiectele percepute în stare de veghe devin mai pregnante și deci mai reale (însă o realitate a lor, care poate părea insolită) cînd sînt prezentate *ca într-un vis*.

Postfață la volumul lui

ALAIN ROBBE-GRILLET, *În labirint*, E.P.L.U., 1968

¹ Asemănarea cu pictura lui Chirico a fost remarcată de mai mulți critici, printre care și de MARCEL SCHNEIDER în *Literatură fantastică în Franța*, Fayard, 1964; acesta observă judicios că Robbe-Grillet „deși are acru că descrie realul, nu-l descrie, ci îl inventează pe măsură ce își scrie cartea (...). De aceea cărțile sale propun o realitate ireală, fără să poată fi numite alegorii sau simboluri: sînt imagini *interioare* [subl. ns] pe care trebuie să le îmbrățișezi cu privirea și nu să le chestionezi (...). Imaginea trimite la obiect și obiectul la imagine într-un infinit joc de oglinzi (p. 395). Albérès vorbește și el de caracterul fantastic al operei lui Robbe-Grillet pentru care găsește formula de *fantastic concret* și-l așază la un loc cu toți ceilalți romancieri care fac parte din așa-numitul *nouveau roman*.

DUMITRU ȚEPENEAG

Lectura — acest viciu nepedepsit, spunea cineva mai demult. Acest viciu încurajat — ba chiar instituționalizat, aş adăuga eu — pentru care a apărut o categorie socială profesionalizată: scriitorii, adică oameni care au talentul de a crea obiectul lecturii, cartea. A avea talent, cred eu, înseamnă a avea curajul orgoliului şi al disperării, dar şi puţin exhibiţionism. Orgoliul de a te crede creator, Autor; disperare, fiindcă ştii că o creaţie nu poate fi absolută, rămânând de fapt un simulacru, şi exhibiţionism, pentru că laşi la iveală orgoliul şi disperarea care-l însoţesc.

Singura justificare socială majoră a unui scriitor e stabilirea unui dialog cu cititorul. Nu contează de ce natură este acest dialog. Cel care scrie ştie să dea impresia că are ceva de comunicat, iar cel care citeşte lasă să se înţeleagă că are nevoie de acest mesaj. *Hypocrite lecteur!*...

Dar atunci lectura nu mai este un viciu, e o necesitate, un mijloc împotriva singurătăţii, un dialog de la distanţă. Chiar dacă acest dialog nu-i posibil în mod absolut, chiar dacă între autor şi cititor se interpune — vicleană, înşelătoare, cu pretenţiile ei de univers autonom — opera.

**Laudă
anonimului**

Cititorul nu are în fața sa decât un homunculus, o făptură artificială. Și aici începe viciul, sau, dacă vrei, sfințenia. De vreme ce lucrurile au ajuns până aici (nu mai înșir celelalte vicii ale societății moderne), tot nu mai e nimic de făcut. Ba e chiar singura soluție, într-un plan. Pentru că cititorul, trăind înăuntrul acestei iluzii create prin lecturi, e liber, consolată de ficțiune, e fericit. Prin lectură pătrunde el, cititorul, într-un tărâm suprapus unde sentimentul morții, care îl hărțuiește dincoace, în lumea cotidiană, acolo dispăre. Lectura este o anulare a morții, a spaimei. Prin lectură a devenit Don Quijote nemuritor. Don Quijote care era un cititor pătimaș, vicios, de fapt un sfânt. Cei din jur îl credeau nebun, și atunci el a îmbrăcat armura aceea ruginită, și-a pus chivăra pentru a-i sfida. Și din cititor a ajuns personaj: și-a pierdut anonimatul și libertatea, dar și-a dovedit nemurirea.

Aici stă superioritatea cititorului: în virtualitatea sa permanentă. Muritor, ca orice creator, a fost Cervantes, căci el, Autorul, e condamnat să rămână afară pe coperta cărții, ca Dumnezeu la porțile Creației, pedepsit pentru orgoliul său nebunesc. Orice creator e un sinucigaș, un simplu nume, fără carne, fără sînge. Un om care s-a golit, care a ajuns un Iov, pentru că a vrut să stabilească acest dialog care să-l justifice social. Lumea și personajele sale sînt acum ale lui, ale cititorului; ale lui sînt și ideile, aceste năluci mai puternice decât realitatea trăită zi de zi. Autorul dispăre — îi rămîne doar numele — personajul rezistă timpului, dar e lipsit de libertate, sclavul unui Dumnezeu care a murit. Singur cititorul e liber și în același timp nemuritor, doar el, anonimul, săracul, fericitul care se poate duce oricînd în lumea de dincolo a cărții, tocmai pentru că nu are o lume a lui. El nu e un individ, el e o categorie, un termen imuabil. El nu suferă individuația la care s-a condamnat — prin orgoliu — scriitorul.

Pentru scriitor, lectura ar putea fi totuși un mod de a scăpa din capcana propriei sale creații, din singurătatea în care se află. Citesc nu atît din curiozitate, ci dintr-o disciplină a umilinței, pentru a încerca în felul acesta să ajung, în pofida operei, de atîtea ori înșelătoare și întotdeauna paricidă, la semenul meu rămas afară, pe copertă. E o tentativă de solidarizare cu el, la fel de ipocrit și de disperat ca și mine, la fel de neliber, la fel de muritor; o înțîlnire dincolo de tru-

purile greoaie și imperfecte ale cărților, într-un spațiu pur, unde sălășluiesc doar sufletele acestora.

Dar, vai! știu că e zadarnic, căci rămân legat de obsesiile mele, și nu sînt un cititor adevărat, un pur, un sărac fericit care să se poată strecura dintr-o lume într-alta zîmbind.

România literară, II, nr. 4, 23 ian. 1969, p. 9

LEONID DIMOV

Fiecare clipă care trece își lasă umbra ei în gând și naște o neliniște. De parc-ai merge de-a îndărătelea spre viitor pentru a nu privi în ochii de fiară ai timpului. *Et le temps m'engloutit minute par minute!* Adăpostul, scăparea, odihna? Simple paleative neînstare a așeza giulgiul mat peste o imensă veghe; eu mă pîndesc pe mine, cel care se pîndește pe el, cel care se pîndește pe sine etc. Nu există un „în cele din urmă“, după cum nu există un început. Doar amintiri așezate de-a valma într-o lume populată de un singur ins, dar la nenumărate vîrste asemenea.

Iar acest dens și plin de hohote cimitir e-ntors pe dos. Cu oasele, rădăcinile, puzderiile de viermi cărnoși și alburii, rămase deasupra. Întreaga lume, scăldată într-o lumină ruginită, fără izvor, întreaga noastră biată lume, cu iglije, cu lighene, cu scîncete, cu mosoare și colivii părăsite, întreagă această lume nesfîrșită: dedesubt. Trăind, fără rost, un etern moment de inerție. Obsedant, iterativ, ambiguu.

Iată — din motivele unei horbote se-nfiripă chipul unui Dumnezeu casnic, dar temut totuși, ridicol în apăsarea pe care o exercită asupra micilor treburi cotidiene.

Florin Pucă — 20 de desene*

* Articol consacrat expoziției „20 de desene“ de Florin Pucă.

Iată cuplul grotesc și etern în plină ceartă: a fost izgonit din Eden, a apucat să se chivernisească prin sudoarea frunții străbătînd într-un picior — și acela de lemn — nesfîrșite drumuri mocirloase. Ori aici în odaie, printre rufe și perii, aceeași nostalgie, aceeași tendință spre un absolut, spre o perfecțiune oarecare, mereu opusă stărilor de nervi, mereu ratată.

Cearta izbucnește, violentă: totul e spart, tăiat, scrijelit, tocat. Și din toate aceste fragmente ia ființă o imensă tristețe care reface chipurile inițiale: călugărul negru și marea pasăre femelă. Cum se mai urmăresc, se pierd, se caută, se regăsesc în nopți revărsate ciudat peste crupe de animale negre. Începe apoi din nou viața zilnică: tingiri, rîfăș, lipituri de ziar pe geamuri prăfuite, hohote de rîs în abur de cuhnii. Și iar, o fugă prin păduri rărite, luminate de un astru mort. Veșnică rotire, veșnică ieșire prin hubloul soarelui: deschizătură de lumină mată într-un cer întunecat, sau, dimpotrivă, fereastră nocturnă într-o zi subpămînteană.

Toate aceste scene — și încă nenumărate altele așijderea — au năvălit pur și simplu asupra-mi la vederea celor douăzeci de desene de Florin Pucă, nepermis de fără grijă așezate pe tinda teatrului tinerilor din dosul Poștei. Prost cașerate (de o cooperativă la fel de vitregă), nefiresc contorsionate pe pereții unui hol scund și întunecat, ele au oferit pentru un scurt răstimp rarilor spectatori o bucurie fără seamăn. Aceea a incendierii unei Rome subpămîntene, a lumii unui artist original și desăvîrșit.

Și m-am gîndit la inegalitate, la neînțelegere, la nepăsare. Și mi-am spus în același timp că n-am dreptate. Pentru că, dincolo de toate canoanele fiind, arta lui Florin Pucă, eliberare și chin în același timp, e asemeni unei ofrande. Cel care dăruie își dăruie sieși.

Și totuși, prea mult destin negativ, tutelat de forurile tutelare. Nici în pas cu vremea, nici slujind artei. Socot că viitoarea expoziție a lui Florin Pucă, într-o sală de prin rang, pe simeze corect întocmite, îmi va da, din fericire, și din nefericire, dreptate.

România literară, nr. 11, 13 martie 1969, p. 26

DUMITRU ȚEPENEAG

Nevoia de cunoaștere (a lumii din jur și a ta însuși) precum și iluzia că aceasta se poate realiza cu ajutorul artei sînt atît de vechi, încît ești tentat să spui că arta, deși o activitate specifică și cu pretenții de autonomizare, din aceste exigențe s-a născut. Altfel formulat: rolul gnoseologic acordat artei a ajuns să fie considerat drept o funcție esențială a acesteia și, în orice caz, ivit înaintea celeilalte funcții principale, aceea de comunicare. Acest mod teleologic de a gândi ne-a împiedicat și încă ne mai împiedică, pe mulți, să admitem că arta, cum spunea Kant, e o finalitate fără scop. Și tocmai aici, în acest spațiu teoretic atît de bătătorit de discuții, se vedește înrudirea între artă și vis, între poezie și starea onirică. Căci atît visul cît și poezia dau senzația existenței unui dincolo, unei alte realități pe care ele ar fi în stare să ne-o dezvăluie. Și imaginea onirică și cea poetică — aș spune chiar cuvîntul, unitatea de sens, de fapt semnul imaginii — au un caracter transcendent, lasă adică impresia că ascund ceva dincolo de ele, stîrnesc setea noastră de cunoaștere. Ele sînt socotite deci surse de cunoaștere, nu reprezintă un scop în sine, sînt doar realități

Visul și poezia

mijlocitoare către esențele pure. Plăcerea specifică, esthesisul, e numai un fenomen însoțitor, și vine din ambiguitatea și nesiguranța revelației.

Această concepție, în variate formulări — și să observăm că de fapt e vorba de un fel de mistică fără Dumnezeu — a determinat atât onirismul romanticilor, cât și pe cel al suprarealiștilor. Pentru că atât romanticii, care țineau la cunoașterea a ceea ce este dincolo (supraconștientul), cât și suprarealiștii, care se ambiționau să prindă, cu ajutorul dicteului automat, ceea ce e dincoace (subconștientul) credeau în transcendența visului și a poeziei, în puterile lor revelatorii. Așa stînd lucrurile, visul devenea furnizorul la îndemîna oricui al poeziei, sursa ei principală.

Dar visul poate fi privit și altfel.

În primul rînd, trebuie să ținem seamă de faptul observabil empiric că visul nocturn fiind evanescent și, în general, irecurent, chiar dacă ne aduce o revelație de ordin metafizic sau abisal-psihiologic, aceasta e incomunicabilă. La fel și experiența poetică: e individuală, nu poate fi transmisă deplin și coerent. Și visul și starea poetică nu pot fi decît *re-constituite*. A ajunge din nou la unicatul oniric, care întocmai unui gaz scapă din memorie și se împrăstie prin întreg subconștientul, e imposibil și incontrolabil. De ajuns trebuie ajuns, și în deplină luciditate, la opera transmisibilă, față de care visul prototipic nu e decît un criteriu, un model care-și oferă legile nu imaginile, de obicei accidentale și mult prea individuale.

Și să vedem care sînt aceste legi.

Încă Nerval a observat cu acuitate nemaipomenita limpezime și pregnanță a imaginilor onirice. Într-adevăr, în vis, totul e văzut, orice senzație devine o senzație vizuală. Această convertire ineluctabilă a oricăror senzații în viziuni duce la o obiectualizare netă. Cuvintele și ideile devin și ele obiecte, sînt văzute, iar cel care visează se transformă pînă la urmă într-o privire ubicuă, într-un Ochi atotputernic. De aceea au trăit romanticii cu iluzia unei revelații divine. În vis, ubicuitatea și această vizualitate uluitoare te fac să te crezi înzestrat cu puteri demiurgice. Așa că nu te mai poți supune logicii curente pe care o respecți din obișnuință sau de frică în timpul veghei: visul își creează logica lui, o logică simbolică, instaurînd o ordine — stranie, ce-i drept, totuși ordine. Nimic nu pare înțîm-

plător, nimic arbitrar, și probabil că tocmai din pricina asta visul se șterge din memorie atât de repede, se pierde sau în orice caz se alterează: desfășurat într-o altă logică, el nu poate fi transpus, adus la lumina logicii obișnuite.

Într-o astfel de concepție, nu mai interesează „adevărul” metafizic revelat de vis, visul nu mai e acea sursă tainică și cvasimistică a poeziei; acum, poetul oniric caută în vis structura și mecanismul acestuia pentru a le transfera analogic în poezie, folosind, bineînțeles, materialul imagistic oferit de realitatea înconjurătoare. Nici vorbă de evaziune și nici de îndoielnice vînători de mistere în câmpiile aceluia problematic *dincolo*. Dimpotrivă, poetul oniric modern (vai! de-aș putea găsi alt nume, sau măcar un determinant fericit) apelează la vis pentru a introduce în realitatea imediată, pe care simțurile o percep haotic, iar intelectul prea sec-noțional, o nouă putere ordonatoare și în același timp germinativă, o altă logică decît aceea aristotelică, a așa-zisului bun simț. Nu este o evaziune, ci o invaziune, o încercare de a pune, în sfîrșit, în comunicare aceste două straturi de realitate care s-au menținut atîta timp într-o reciprocă suspiciune și izolare; și asta pentru că, fiind paralele, nimeni, în artă, n-a avut curajul matematicienilor non-euclideni de a gândi că totuși ele se pot întîlni. În infinit! — mi se va replica. Sigur, în infinit, căci ce este opera de artă, această structură autonomă, avîndu-și explicația precum și justificarea în ea însăși, decît infinitul captat în finit, în temporal.

Luceafărul, nr. 14, 5 apr. 1969, p. 3

LEONID DIMOV

Am adormit, în copilăria noastră, la foșnetul somnoroaselor păsărele când se adunau pe la cuiburi. Am numărat, în adolescență, plopii pentru a vedea dacă sînt sau nu fără soț. Am zîmbit ca de o proprie descoperire atunci când ne-am dat seama că icoana stelei ce-a murit, azi o vedem și nu e. Am stat demni, în clipe de revoltă și sărăcie, atît în fața lui Baiazid cît și a altor ziduri ce n-au întîrziat a se dărîma. Am învățat că un altul rîde cu gura noastră, că veșnic e numai rîul. Am aflat a ghici chipul celui ce joacă și pe patru. Acolo unde nasc dorurile, aleanul, năzuința, clarviziunea, elanurile noastre, acolo filfîie etern umbra răcoroasă și demiurgică a aripilor lui Eminescu.

Astăzi el este pentru noi nu numai creatorul limbii literare, poetul-împărat dăruind mereu nestemate din besacteaua sa atotîncăpătoare, artistul pur pe care groaza de nedreptate și împilare îl împinge în zațul *Timpului*, insul însingurat ce cum-pănește zîmbitor iubirea și eternitatea. Pentru poeții chemați să înfrunte veacul acesta de trecere, Eminescu este solul dătător de viață. Un sol care, deși îmbibat de esențele trecutelor creații, îndeamnă fără greș la noutate.

Poetul
de ieri,
de azi,
de totdeauna

Atunci cînd socoate că trebuie să traducă nimic altceva decît *Critica Rațiunii Pure* (or, Kant stă la temelia unei bune părți din arta modernă. Și, dacă vitregia destinului nu l-ar fi împiedicat pe Eminescu, poate că am fi putut citi în românește și *Critica puterii de judecată*). Atunci cînd, turburat de insolitul propriei sale viziuni, caută să-și învingă spaima „mallarméană” în fața alterării versului, deși tocmai el este cel care îl decanonizează: „Nu urmați gîndirii mele:/ Căci noianu-î de greșele,/ Urmărind prin întuneric/ Visul vieții-mi cel chimeric,// Neavînd învăț și normă/ Fantazia fără formă/ Rătăcit-a vai! cu mersul:/ Negru-î gîndul, șchiop e viersul.”

Atunci cînd, mărturisind un crez iconoclast („Eu nu cred nici în Iehova/ Nici în Budda — Sakya Muni”), rămîne un consecvent al încercării: „Nu mă-ncîntați nici cu clasici/ Nici cu stil curat și antic/ — Toate-mi sînt deopotrivă/ Eu rămîn ce-am fost: — romantic.”

Atunci cînd, la „Bolta rece”, își aduce o cană anume, de sticlă roz riglată, cu capac de zinc, ca nu cumva aburul rece al băuturii să se piardă în văzduh” (G. Călinescu), mă gîndesc cu smerenie și voluptate la irizările acelor bizare urbi trandafirii zărite de poet cînd, ridicînd zincul, sorbea sufletul vinului lui Amiras.

Complex și neliniștit, Eminescu nu începe o singură linie genealogică în literatura română. Către el converg toate rădăcinile, de la el diverg toate ramurile, inclusiv cele pe care înmugurește poezia românească modernă. Poetul fereștilor bătute de lună este în același timp poetul largelor vase de lemn care tremură la o poruncă. Eminescu nu putea fi decît romantic. O întreagă succesiune de creatori români de pînă la el au încercat să exploreze „fața ascunsă a lunii”. Dacă putem ocoli „medievalitățile întîrziate”, ale apocrifelor, nu putem trece nicidecum prin fața ciudașilor hibrizi din Istoria Hieroglifelor, nu ne putem împiedica să înălțăm capetele la levitația unor grupuri întregi către poarta raiului lui Budai-Deleanu, nu putem sări peste grădînăria de poame enumerate de Anton Pann. Eminescu stăpînea un puternic port-altoi preromantic autohton, pe care greșa romantismului german nu putea să nu prindă. Toată această tradiție a visului în literatura română ne oferă cheia cu care pătrundem în odăile fantastice ale prozei eminesciene. De care nu toți cei de la „Junimea”, de pildă, au știut a se folosi. „Deoarece oriunde se strîng laolaltă 100 de filistini, 90 reprezintă cu autenticitate îngustimea

de vederi și prostia“ (G. Călinescu). Pe filistinii de atunci și de totdeauna îi speria tocmai ieșirea din canoane, împotrivirea față de aparențele naturale, dorul de a ajunge la natura lucrurilor. Îi speria clipa în care lucrul înviază, capătă o independență și o interdependență panică, redevine elementul primordial, definitiv, al artei. În fuga lor de vis, ei se identificau cu fazele imediate ale naturii, îndepărtându-se (în măsura în care au fost cândva apropiați) de simburile tainic și inițial al artei. „Am respirat cu toții“ — își amintește George Panu — „Iată-ne, ne zicem noi, readuși pe pământ.“ Ce se întâmpla? Eminescu trecuse de primul pasaj din lectura *Sărmanului Dionis*: „și tot astfel, dacă închid un ochi, văd mîna mea mai mică decît cu amîndoi. De aș ave trei ochi, aș vedé-o și mai mare, și cu cît mai mulți aș ave, cu atîta lucrurile toate dimprejurul meu ar păre mai mari. Cu toate acestea, născut cu mii de ochi, în mijlocul unor arătări colosale, ele toate, în raport cu mine păstrîndu-și proporțiunea, nu mi-ar păre nici mai mari nici mai mici de cum îmi par azi.“ Dar spaima nu trece cu una cu două. „Bine“, îl întrebă Pogor pe Eminescu, „cele ce se petrec cu Dionis, desigur, le visează?“ — „Da și nu“, răspuse Eminescu, „asta-i o teorie greu de înțeles“ (G. Panu, citat de G. Călinescu).

Deoarece și-a depășit veacul (nici astăzi săgețile înfipte de el în ținta viitorului n-au fost cum se cuvine omologate), Eminescu a avut de înfruntat neînțelegerea celor cu aripile frînte. Deși nu-i prea băga el în seamă. Îndelungata expediție a ignoranților dovedește că poetul intuise necesitatea ca arta să urmeze un drum mai puțin bătătorit. El proiectase chiar antene clare în acea artă a veacului nostru, în care încap umbrele bizantine ale crailor de curte veche, rozele miraculoase ale lui Macedonski, lauda blagiană a somnului, cămara tristului menestrel, viziunile histo-onirice ale medicalului Magheru. Acea artă peste care plutește jalea nocturnă a negrelor covoare oltenești suspendate de Țuculescu, se lasă neliniștea prelungilor sale paseri liliachii, cresc ochi pînditori la fiecare geam al „orașelor“ sale halucinate.

Eminescu nu este, deci, un clasic, decît în accepțiunea valorică a cuvîntului. Ne dăm seama de acest lucru, dacă încercăm să cuprindem întreaga-i operă. Ajungem atunci la poezii care încep astfel: „Privesc orașul — furnicar —/ Cu oameni mulți și muri bizari,/ Pe

strade largi cu multe bolți;/ *Cu cîte-un chip l-a stradei colț.*“ La fiecare colț cîte-un chip. Deși oamenii sînt mulți — „Și trec foind, rîzînd, vorbind,/ Mulțime de-oameni pași grăbind./ Dar numai p-ici și pe colea/ Merge unul de-a-nletelea/ Cu ochii-n cer, pe șuierate,/ Țiindu-și mîinile la spate.“

Este poetul de ieri, de azi, de totdeauna, în al cărui vis treaz se oglindește forfota lumii curente, repercutată la mari altitudini, dincolo de spațiu și de timp, precum scrie, mai departe, Eminescu: „O fată trece c-un profil/ Rotund și dulce de copil,/ Un cîine fuge spăriet,/ Șuier-un lotru de băiet,/ Într-o răs_pîntie uzată,/ Și-ntinde-un orb mîna uscată,/ Hamalul trece încărcat,/ Și orologiile bat —/ Dar nimeni mai nu le ascultă/ De vorbă multă, lume multă.“

Luceafărul, nr. 24, 14 iunie 1969, p. 3

LEONID DIMOV

Multe dintre poeziile lui Virgil Teodorescu se intitulează *Alibi*. Ca niște scuze pentru investigațiile pe care, scormonitor și dezinvolt, poetul le inițiază, fără a răni. „Spiritul novator care se anunță pretinde înainte de toate a moșteni de la clasici un solid bun simț“, spunea Appolinaire în 1918, apoi continua: „El mai pretinde a moșteni de la romantici o curiozitate“...

Poate niciodată spiritul novator n-a îmbinat bunul simț cu curiozitatea precum în poezia lui Virgil Teodorescu, suprealist militant și zîmbitor, ins bonom și coleric, transferîndu-și în vers toate trăirile, de la cele cotidiene pînă la cele eratice, de la cele lucide pînă la cele onirice. Nu vreau să pun că poezia lui Virgil Teodorescu este un jurnal autobiografic în versuri, deși s-ar putea spune și aceasta, în măsura în care poetul își trăiește viața. Aș vrea să încep demonstrația acestei ecuații a poeziei lui Virgil Teodorescu (bun simț + curiozitate = spirit novator) prin analiza felului în care poetul atacă ascunzișurile literei *l*:

**Inocența
poetului**

Landrurile landrurile lipăie livada
limba lanțetele landoul
lejerul lenjeriei
lavanda lăcustei
litera liliacului
lagunele lămpilor.

X

Îmi îngădui acest abracadabrantesc început pentru a mă situa cu bună credință în cele mai limpezi tradiții suprarrealiste, pentru că știut este că poetul s-a așezat întotdeauna sub pavăza lui fita:

fita, flux de forță, rodrig destin
din clasa V mă apără.

Desigur, îl putem întreba pe Rodrig dacă are inimă, ba chiar îl putem substitui lui Zadig pentru a trece în revistă niște destine voltairiene, dar nu un text suprarrealist pur și simplu — precum cel de față — va explica poezia lui Virgil Teodorescu. Dimpotrivă, cred că încărcătura poetică a versului său ține de o modalitate, care depășește baremul suprarrealist (mă feresc să definesc acest barem, am mai pățit-o o dată: suprarrealității, oricât de generoși ar fi în afara teoriei literare căreia i se supun, devin colerici atunci când, cu sau fără voie, le amendează cazuistica).

Deci un text copiat, în aparență, după *Dicționarul Limbii Române*. Și totuși după recitiri ai senzația unei poezii precise, aproape nostalgice — și nicidecum aceea a unui răvaș ininteligibil. Lejerul lenjeriei te plasează dintr-odată între budoar și lipscănie, lavanda lăcustei te transportă direct în câmpul aromit de firșitul vioriu al cicadelor, iar lagunele lămpilor te aduc înapoi într-o intimitate vesperală. Interpretarea poate părea simplistă, dar cred că e evidentă. După cum tot evidentă este corespunderea între Landru și landou, dincolo de limbă, livadă și lanțete. Invenția astfel domesticită reduce dicteul automat la aparență (s-a mai amintit de paradoxul dintre rigoarea prozodică a versurilor lui Virgil Teodorescu și fuga de canoane a suprarrealiștilor). Dar Virgil Teodorescu merge și mai departe cu supunerea invenției poetice unor reguli care, chiar dacă sînt și ele inventate, nu sînt mai puțin drastice. În poemul în Leopardă, întocmit în 1940, el încearcă să „istovească” primordiile unei limbi necunoscute. În care *ooo toe ooo* înseamnă „mi-e tare dor”. Nu vreau să fac o asociație facilă, dar cred că păstorul rătăcitor prin Asia cînta în Leopardă. După cum o Asie himerică este lumea caleidoscopic inaugurată de Virgil Teodorescu: „Geamgii și parlagii, geambași de cai/ și urlat stins de fiară părăsită/ mocnit, ilustru și apatic rai,/ cătușe de aloi pentru orbită/ ... și ce mai ELGAHEL căzut pe brînci”.

Nu știu dacă Virgil Teodorescu își amintește de HELGA barbiană atunci când încovoiaie idolul, dar dramatismul enumerărilor sale n-are nici el prea mult din dicteul automat: „Ce văduve ochioase, căngi dorsale/ ce bocet triumfal de cinci parale./ ce jocuri de lumină în spelunci.“

Deși izbucnește impetuos dintr-o gangă suprarrealistă: „Noi vrem marcele de margarină/ și OPULENTA FLOARE DE CHIT“, poetul își dă seama că stăpînește prea multe și prea puternice arme pentru a nu iniția o acțiune temerară: aceea a construirii unei lumi imposibile dar plină de ispite („Mai bine-n pîlpîirea sticlirilor din jur/ să îmi împlint regatul de azur./ regatul meu de pîrtii, paralel./ topit într-al culorilor măcel./ regatul meu legat cu șapte chingi/ de oasele bătrînilor flamingi.“).

Patrimoniul de elanuri și interdicții suprarrealiste a devenit astfel prea sărac. Folosind rima, ritmul, gradația, magia lucidă a cuvîntului, tot ce primește ca zestre poetul modern Virgil Teodorescu purcede la zidirea propriei sale lumi noi, recurge la o axiomatică proprie și complicată, pentru a reda poeziei funcția sa primordială și anume de a adăuga lumii reale dimensiunea magicului, reinstalînd chiar, undeva sub linia zero ochiul unei divinități și ea inventată: „În infinitul negativ superb/ semnalizează ochiul lui compus.“

Poți detecta în această încercare demiurgică, așa cum am amintit, o limbă necunoscută (Leoparda), un amalgam de zodii distincte: „Sînt șapte capete de hidră reci./ sînt șapte sfîrcuri, șapte seci poteci/ pe care-mi port ca-n prerii vechi Columb/ sicriul falnic ferecat în plumb.“ Poți reconstitui o istorie, alta decît cea a longobarzilor de pildă: „Copiii rîdeau cînd îi vedeau împreună/ dar regele lupilor (*rei des lupos*) le acorda toată atenția/ din cauza blestemei alunițe de pe ramura de producție.“ O lume de claviaturi, de sisteme solare, de bocale de pîclă și de fantome violete. O plajă nesfîrșită pe care oceanul imaginației aduce fără încetare vestigiile unor naufragii vesele și fertile. Înarmat cu unelte prehensile poetul, doar în parte suprarrealist, recombina diferite regnuri (nu neapărat trei, cîte sînt în lumea reală) ieșind astfel de sub imperiul legislației firești: „Eu sînt femeia ta cu triplu salt/ femeia lampă cu picior înalt/ Și-atît cît voi fila am să repet/ Că tot zugravul clăpăug e mai deștept.“

Virgil Teodorescu continuă să încerce ispita libertății. A negației. A destrucției idolilor. Așa cum a fost învățat de „doctrina” suprarrealistă. El depășește însă zona de luptă, părăsește câmpul de bătaie, și trece la o ocupație mai pașnică dar mai îndrăznească, aceea a zidirii unui edificiu poetic. Așa cum orice creator esențial a făcut, de la Homer încoaice. Iată de ce Virgil Teodorescu are toate însemnele unui poet mare, versurile lui cele mai de seamă vestind ivirea unor lumi nemaivăzute. Poet-herald, Virgil Teodorescu intuiește în ultimă instanță locul geometric al poeziei viitoare: linia de forță care logodește visul cu luciditatea:

„Odihniți-vă, odihniți-vă, aveți de făcut o lungă călătorie/ și o să ajungeți rupți de oboseală undeva unde/ n-o să fie nici lux nici calm nici voluptate/ nici jilțuri lustruite de vreme/ ci o imensă câmpie acoperită cu alge/ câmpia somnului/ sau a nesomnului/ cum pretind unii poeți făcând aluzie la zguduirile posibile/ câmpia unde toate dorm cu ochii deschiși/ pînă și somnul.”

Conștient însă de imensitatea lumii pe care o smulge neantului Virgil Teodorescu simte o piedică centrală: „Este ceva la mijloc un hallo sau o ferestruică de vapor/ care mă împiedică să continui.”

Să continue să rămână ceea ce a fost, aș adăuga eu. Pentru că spre deosebire de alți poeți suprarrealiști, Virgil Teodorescu s-a oprit în fața halloului, a privit pe hubloul care-l înfricoșă ajungînd în luminișul marii poezii, acolo unde nu mai interesează de unde vii. Pentru că acolo a bătut ora zîmbetului general, iar ora somnului a trecut: „Ca un clavier plin de lileci/ copleșit de apă/ în fundul rîului/ ale cărui clape se aud în noapte.”

Iată un „alibi” care prevestește inocența viitoare a poetului.

Luceafărul, nr. 33, 16 aug. 1969, p. 3

DUMITRU ȚEPENEAG

Într-adevăr, literatura contemporană pare să fi intrat într-o „epocă a suspiciunii“, care prezintă îngrijorătoare semne de criză: ruptura din ce în ce mai accentuată între scriitor și public (de dispreț reciproc, aproape), șovăielile și contrazicerile criticilor care lunecă printre criterii clamându-și dreptul la subiectivitate, ambiția scriitorului modern de a depăși literatura, de a nu fi un simplu literator (termenul a avut o evoluție uimitoare, sfârșind prin a deveni aproape cu totul peiorativ) și alte simptome, poate nu la fel de importante — adică unele fiind doar efectele celorlalte —, dar reducibile toate la o sorginte comună, la un fenomen cu implicații care se vădesc nu numai în domeniul literaturii, și anume: neîncrederea în cuvânt. Această criză a limbajului, comentată în fel și chip, declanșează, așa cum mai de mult arăta Jean Paulhan, de exemplu, în *Fleures de Tarbes* (1941), un adevărat regim de teroare în nobilul ținut al literelor. Spaima de clișeu, de metafora uzată, de toate acele floricele ale retoricii, a dus, pînă la urmă, la frica — și, inevitabil, disprețul — față de stil, de *beau style*, care e socotit prețios (chiar și evoluția semantică a acestui termen este semnificativă), artificial.

Răzbunarea cuvintelor

S-a recurs atunci la o literatură a autenticității (jurnale, reportaje, sau doar mimarea lor în roman, precum și poezie prozaică, „whitmaniană“ etc.) prin care se respingeau convențiile vechii retorici, dar se instituiau, *ipso facto*, altele noi. Acest proces de autenticizare a scrisului a avut o evoluție lentă, brusc accelerată de mișcările avangardiste de la începutul secolului, îndeosebi de futurism și suprarealism.

Deși literatura autenticității și refuzul retoricii preced suprarealismul, fiind probabil tot de origine romantică, abia mișcarea suprarealistă e cea care a reușit subminarea totală a „scrisului frumos“. Se știe că suprarealiștii, în subconștient și în vis, căutau autenticul, „funcționarea reală a gândirii“ și nu elemente cu care să construiască lucid o lume a lor, supusă unor legi specifice (estetice). Ei aveau mai puțin gustul creației, al afirmației măcar, și mai mult pe acela al distrugerii, al negației.

Suprarealiștii nu respingeau numai retorica, ci și literatura ca activitate umană specifică (revista lui Breton s-a numit un timp *Littérature* în batjocură!). Iar Aragon, în tinerețea lui, considera literatura drept un meșteșug de tâmpenie, ca să traducem prin expresia lui Creangă sintagma franceză *machine à crétiniser*. Pentru suprarealiști, ca și mai târziu pentru proletcultiști, literatura nu constituie decât un mijloc, o metodă printre altele și, probabil, numai lipsa de disciplină sau acel har cu care mulți suprarealiști erau din belșug dăruți i-au împiedicat pe unii dintre ei să devină, în condițiile social-istorice cunoscute, niște înflăcărați proletcultiști. Pe unii!

Ar fi interesant de studiat de către critica și istoria literară legătura și influența reciprocă dintre suprarealism și proletcultism. Suprarealiștii s-au revoltat împotriva limbajului asimilându-l suprastructurii, idee preluată într-un mod foarte bizar de proletcultism, l-au dinamitat pentru a ajunge la esența vieții și a gândirii uitând că singura legătură cu aceste chintesește o constituie tot bietele cuvinte, care au fost date dintru început nu numai ca un mijloc de comunicare ori de propagare a unor sentimente sau idei.

Fact e că, cel puțin aparent, au reușit. Întreaga literatură a secolului nostru a fost bulversată de experiența suprarealistă și, mai ales în poezie, amprenta a rămas vizibil întipărită. Desigur, criza limbajului are cauze multiple și adânci. S-ar putea spune că supra-

realismul a fost doar efectul sau mai exact fenomenul de cristalizare al unui proces lent și îndelungat. Oricum ar fi, întreaga literatură modernă stă sub semnul acestei crize și orice pas înainte, orice inovare o accentuează și mai mult. Scriitorul modern e de acum înainte un suspect, nu numai pentru cititor, dar și pentru ceilalți scriitori sau chiar pentru el însuși. E terorizat de suspiciune. Se află între ciocan și nicovală, ca să riscăm un proverb, deci un clișeu prin excelență. Nu mai poate da înapoi sub pedeapsa de a fi socotit ca lipsit de originalitate, și nu-i vorba doar de acea originalitate de care scriitorii din timpul clasicismului nici nu se sinchiseau, constatabilă deci în mod obiectiv, dar chiar și de ambiția sau măcar speranța de a fi originali — ceea ce e mult mai grav.

Și totuși ce s-a întâmplat? Pentru că această situație crepusculară în care se află literatura nu se poate pune numai pe seama unei revolte împotriva limbajului ale cărui sintagme au tendința firească să devină clișee. De fapt criza limbajului vine în primul rând din încercarea de a comunica un adevăr lăuntric accesibil tuturor celor din jur; vine din ambiția scriitorului de a fi autentic (în momentul acela a încetat clasicismul) și din pretenția cititorului de a i se transmite un lucru verosimil la nivelul experienței sale de viață. Ambiția scriitorului a devenit așadar încetul cu încetul o pretenție a lectorului! O tentativă romantică pe care omul secolului XX a supus-o unui examen critic necrușător. Și rezultatul a fost negativ: nici Amiel, nici alți campioni ai autenticității — câte „jurnale“ s-au scris! — nu mai par astăzi sinceri; dar nici Gide! Și atunci toți au acuzat cuvîntul, acest vehicul (de ce?) al sentimentelor, acest căraș al ideilor. Și criza, faimoasa criză a limbajului, a izbucnit. Scriitorul se simte terorizat de cuvînt și a ajuns să-l abhore. Se luptă cu el, îl dezgolește, îl schimonosește, îi caută sensurile ascunse, contextele în care să sune altfel: o luptă pe viață și pe moarte. Dar nu e lupta cu îngerul! ... Se luptă cu el riscînd să cadă în verbalism dacă nu are tăria, la un moment dat, să tacă. O luptă de sclav, o revoltă de sclav. O luptă în care își irosește toate forțele și în care, nu de puține ori, îi apare cititorului drept un bufon. Tragică și lucidă bufonerie a poetului supraréalist care caută aici o soluție. Sau o mimează, și cum să deosebești atunci ce e autentic de ce nu e autentic?

Undeva suprarealiștii au avut dreptate să disprețuiască literatura și mai ales pe literator, pe făcătorul de literatură. Căci arta de a scrie a devenit o meserie: meșteșugul și dorința de afirmare au luat locul vocației. Scriitorul e acum un profesionist al scrisului. Dorința de a comunica celor din jurul tău o lume care ți s-a revelat numai ție a devenit exhibarea unor abilități. Sigur, asta înseamnă a avea talent, curajul exhibării, dar creația abia de aici pornește.

Acei meșteșugari talentați care redau iscusit realitatea înconjurătoare, dar și acei măscărici ai oftatului liric care—și comunică sentimentele — ei au uzat cuvintele și tot ei se plîng cel mai tare de criza limbajului. Pentru că toți aceștia sînt lipsiți de viziune, pentru că nu au o lume a lor pe care s-o ofere și apoi să fugă, să se retragă.

Nu sînt de vină cuvintele. De vină e ambiția de a le folosi numai ca pe niște cărucioare de mesagerie. Criza limbajului e răzbunarea cuvintelor! Literatură, cred eu, nu înseamnă numai comunicarea unor sentimente sau idei într-o formă frumoasă, nici ajungerea (de altfel imposibilă!) la acea „funcționare reală a gîndirii”; literatură înseamnă și crearea (sau mai bine zis propunerea) unei lumi deosebite care să nu concureze lumea reală dar nici să n-o nege. Crearea unui spațiu care, ca și visul, să stea într-un raport de analogie (ca parfumul față de floare etc.) cu lumea așa-zis reală. Iar cuvintele să fie totodată materia acestui spațiu paralel și legătura vital necesară cu realitatea din care s-au născut ca dintr-o matrice. Într-o asemenea literatură nu există criza limbajului. Cuvintele își păstrează puterea lor aproape magică pe care se spune că au avut-o odinioară.

România literară, nr. 38, 8 sept. 1969, p. 9

LEONID DIMOV

Mit și comunicare

De ce oare a întors Orfeu capul? De dorul lui Euridice? Din simplă curiozitate? De teamă? Din non-conformism? Liberi sîntem a găsi orice motiv gestului său funest. Dar orice motiv am găsi un lucru rămîne sigur: în ciuda interdicției, în ciuda dorinței de a ieși din infern, Orfeu a întors capul. Deși vorbise cu zeii de sub pămînt, deși pătrunsese tainele lor, pentru că, poet și cîntăreț fiind, a reușit să-i înduplece, fiul Calliopei privește înapoi pentru a afla ce anume se întîmpla în spatele său, pentru a cunoaște și acea taină a întrupării, care punea sub semnul întrebării însăși existența lui Euridice, în cea de-a doua ipostază a sa. Deci, tocmai în clipa biruinței, în clipa reușitei, totul se destramă, totul se prăbușește din pricina unui simplu gest, în aparență necugetat. În aparență numai, fiindcă nu trebuie să uităm că Orfeu era poet. „Conștient de vocația sa“, el nu avea cum să accepte interdicția zeilor. În definitiv, cel care o iubea pe Euridice era el. Și numai el, chiar și înaintea lui Minos, avea dreptul să o reînfirepe.

„Știm a vă spune minciuni numeroase ce parcă-s aievea,/ Dar atunci cînd o vrem, noi putem să rostim adevărul“ — scrie

01
X
Hesiod în prologul *Teogoniei* sale. Dorința de adevăr întrerupe mitul orfic, negîndu-l în chiar miezul desfășurării sale. Incapabil să renunțe la adevăr, Orfeu riscă totul. El se îndoiește că îl urmează chiar acea Euridice din el însuși, vie datorită memoriei lui și nicidecum datorită milostivei concesiі a zeilor. Odată intrat în infern, după ce cîntecul său mișcase inima divinităților subterane, poetul nu mai poate primi porunci. Este condiția dintotdeauna a poetului care nu se poate mulțumi cu datele *unice*, cu *unicatele* realului și trece la investigarea *posibilului*. Metaforele nu urmăresc decît să contribuie la stabilirea unui adevăr: că realitatea imediată, deși comună, deși normală, deși obișnuită, liniștitoare, veselă, este la fel de ciudată, de primejdioasă, de nesigură ca și plămuirile minții. Ne putem închipui oameni cu pielea albastră ori cu nasul străveziu. Dar există nenumărate specii albastre ori străvezii care ar fi putut deveni conștiente de ele însele. Se spune chiar că ritmul dezvoltării mamiferelor scade, pe cînd cel al evoluției paserilor crește vertiginos. Ne putem deci imagina o lume de paseri inteligente. Cu nimic mai puțin stranie decît lumea noastră de vreme ce cunoaștem legile evoluției și ne dăm seama că, odată ajunse în etapa *noastră*, alte specii vor prelua problemele *noastre* fără ca prin asta să devină uzurpatoare. Și totuși undeva există un mister care trebuie să aibă o explicație. „Lucrul cel mai extraordinar“, spunea Einstein, „este că lumea are, fără îndoială, un sens.“ Dacă pentru oricine aceasta constituie o banalitate, pentru poet e suprema justificare a artei sale. Pentru a fi demn de a cunoaște taina, trebuie să fii chinuit de necesitatea dezlegării ei. Parzival e izgonit din Graal pentru că nu are curiozitatea să întrebe de ce suferă regele Amfortas. Abia după o întregă perioadă de timp necesară educării întru adevăr, Parzival revine la porțile Graalului și pune întrebarea care-i aduce coroana. Castelul vrăjit se deschide numai atunci cînd îndrăzneala cavalerului Parzival este dublată de clarviziunea străbunului Trevizent. Din nou, deci, un simbure de demistificare în plin mit. Din nou nemulțumirea chiar de zei dictată față de acceptarea unei succesiuni ineluctabile.

Am fi putut avea aripi precum paserile și atunci am fi zburat. Am fi putut trăi în imponderabilitate și atunci levitația n-ar mai fi fost un fenomen oniric. La începutul acestui veac s-a făcut o expe-

riență neverosimilă, dar de o simplitate dezarmantă: s-a dovedit că o ființă vie poate fi practic nemuritoare.

Am putea imagina extinderea acestei experiențe pînă la a ne acorda acolada nemuririi, nouă, trestiiilor gînditoare. Ce s-ar întîmpla atunci? Să cităm din Jonathan Swift, și anume o frază din portretul acelor nemuritori *struldbruggs*: „... de aceea, de cîte ori aveau prilejul să asiste la înmormîntări, își blestemau soarta și se plîngeau că natura nu le-a îngăduit să moară, să-și sfîrșească plicticoasa cursă și să pătrundă într-un etern repaos“. Viața fără de moarte este respinsă însă și într-un alt exemplu, mai apropiat nouă, care merge și mai departe în recuzarea nemuririi: „Reia-mi al nemuririi nimb/ Și focul din privire“, se roagă Hyperion, doritor a se revărsa „luminiș“ nu numai din oglindă. El nu dă însă nemurirea pe nimic. Dimpotrivă, o proiectează lăuntric într-o singură oră, dar de o intensitate care echivalează veșnicia: „Și pentru toate dă-mi în schimb/ O oră de iubire“. Motivul incompatibilității nemuririi stă în centrul miturilor care povestesc despre nemuritori. El acuză atotputernicia de absurditate și lipsă de umor. Ba chiar îi opune o efemeritate a inobedienței, o suspectează de ipocrizie. Prefăcută în stei, nevasta lui Lot atestă etern suprema fățarnicie a îngerilor: ispita nu-i altceva decît porunca de a călca interdicția. Dar cine poate juca mai bine decît poetul rolul celui curios, celui *avidus cognoscendi*, care plătește cu viața îndrăzneala de a fi privit pe gaura cheii.

Ridicînd mitul la rang de manifestare a *noosului inconștient*, Lucian Blaga prefigurează tendințele de „ultimă oră“ ale literaturii care încearcă să împace tocmai aceste două entități pînă acum ireconciliabile: visul și stilul, adică starea hipnagogică și luciditatea. Poezia modernă a ajuns la necesitatea acestei unități a contrariilor urmînd calea opusă mitologiei. Ea constată că realitatea familiară, guvernată de senzațiile de obișnuință și securitate, este în ultimă instanță rezultanta unei teribile indolențe. Acea a insului care zîmbește în somn, deși asasinul, aplecat deasupra patului său, a și ridicat pumnalul. Nemulțumit de această realitate care doar în aparență aduce lumea la picioarele omului, subiectivînd-o, poetul caută să străbată lucrurile pentru a ajunge la sîmburele lor genetic. Miturile sînt primele sale încercări (anonimatul lor nu dovedește decît universalitatea naturii poetice) de a șterge aburul de pe oglinda ferme-

X
cată. Ele ajută la ștergerea deosebirii dintre înlăuntru și în afară. Dar, dacă în economia unei poezii elementare mitul juca rol de unealtă pentru investigarea lumilor aflate dincolo de coaja realității aparente, în poezia modernă el poate fi cel mult subiect sau stimul al activității poetice. În efortul ei de a se smulge din mrejele mitului, poezia modernă generează iviri, aflorimente, la suprafața existenței dar, minune, aceste aflorimente nu mai au însușirile rocilor reale. Ele reprezintă izbucniri ale mitului în realitate, coexistențe miraculoase între lumile imaginare și lumea realității imediate. „Căci forma artistică — spune Georg Lukacs —, fiind a unui conținut determinat, creează mereu o «lume» fiind — pentru-sine, care este chemată să evoce, acționând autonom, propria-i ființare — pentru sine... Căci caracterul intensiv, infinit, de «lume» al operei poartă ca premisă și o atare identificare a interiorului și exteriorului.” Sub aspect filozofic, problema e veche, fiind pusă cu acuitate de Goethe de pildă. Dar numai la modul declarativ. Poetul nu se mai poate deda astăzi la retorisme, oricât de juste ar fi.

În această temeritate a sa de a ocoli singularul, unicatul, legea, poetul încearcă delicii demiurgice. Realizând o comuniune panică între el însuși și obiecte, poetul își semnează însă sentința: lumea obiectivă îl destramă. Dar, la anumite ore, sub anumite unghiuri, conturile capătă o anumită fluentă extatică: e pulberea rămasă după „explozia” poetului care, depusă pe lucruri, le conferă o însușire altădată specifică doar poetului. Opera de artă joacă astfel un triplu rol: acela de obiect, de lume „altă decît cea reală, și de mijlocitor între subiectul receptor și forfota aceea încremenită care a dus la dispariția poetului. Dispariția unui ins minat pînă la anulare de obsesia unei misterioase ilegalități.

Este, dacă vrei, reeditarea la infinit a mitului edenic al mărului conștiinței. Căci iată ce spune Eva în acel Mister al lui Adam din secolul XII: „N-a mai gustat omul așa ceva./ Acum ochii mei văd atît de limpede,/ încît mi se pare că-s Domnul Atotputernic./ Ceea ce a fost, ceea ce va fi,/ pe toate le știu, sînt stăpîna lor./ Mîncîncă, Adame, nu zăbovi;/ îl vei lua în ceasul cel bun.” (Trad. de Ion Negoițescu, în *Mimesis* de E. Auerbach, p. 155).

Mușcînd din măr, cei doi izgoniți nu fac altceva decît să aleagă între *unic* și *divers*, între *sățietate* și *cunoaștere*. Lume plină de pri-

mejdii ce converg spre moarte, dar includ unica posibilitate de a sfârîma cătușele lutului prin poezie. Toate celelalte specii în afară de om continuă să se afle în Eden. Numai el, învelit în manta tragi-că a poeziei, se bucură de privilegiul de a rătăci prin straniile bolgii ale creației.

Ateneu, nr. 9, sept. 1969, p. 4

LEONID DIMOV

Zeci de cărți de poezie pe an. Zeci de debuturi. Devenite secrete în ultima vreme, tirajele nu depășesc, desigur, în cazul cărților de poezie, ordinul suteilor. Dar unde vom găsi acea țară în care poezia să fie publicată în tiraje de masă înainte ca poetul să fi devenit un clasic?

Deocamdată, deficitul editorial al poeziei este acoperit de romanul polițist. Și totuși, zeci de debuturi anual. Și totuși, sînt poeți consemnați, apreciați, publicați de revistele literare (multe-puține cîte sînt), dar care nu au ajuns, în ciuda stagiului administrativ, să trăiască momentul debutului.

Nu mă voi apuca să înșir numele poezilor omiși. Îmi voi îngădui să arăt însă ce cred că înseamnă poezia lui Emil Brumaru, unul dintre poezii anunțați ca fiind la prima lor carte, încă de acum un an. Reproduc următoarele rînduri din revista *Lucceafărul*, nr. din 28 septembrie 1968: *EMIL BRUMARU. Debutul editorial probabil — 1969, trim. I, Editura tineretului. Stagiul mss. la editură: un an. Opinia redactorului de carte: „Se va distinge în universul poeziei tinere. Va impune un nou poet“.*

Un poet se poate considera debutant la fiecare carte, dar edi-

**Pledoarie
pentru
un nou poet**

torul e obligat să impună apariția cu preferință a cărților pe care el le distinge în universul poeziei. Pentru acestea, un an mi se pare prea mult. Cel de-al doilea an a trecut însă și el, iar volumul lui Emil Brumaru — între timp am aflat că se cheamă FLUTURII DIN PANDIȘPAN și a fost copertat de Florin Pucă — n-a apărut. Au apărut în schimb, în câteva reviste, multe poezii de Emil Brumaru care — Doamne cât de iscoditor am devenit! — nu fac parte din volumul amintit. Ele prefigurează un al doilea volum și, pentru că nu știu care va fi stagiul pînă la apariție, mă pregătesc să scriu acum despre *Elegiile detectivului Arthur*, pentru că le consider un moment de seamă în desfășurarea în „trăgători”¹ a poeziei tinere românești.

Conceput ca niște dialoguri memorialistice între un personaj pînditor și victima ideală, confundată aici cu femeia iubită, elegiile lui Brumaru fixează în încremenire acea parte a lumii care s-a sedimentat în sufletul poetului, păstrînd acolo o doză certă de fericire. Obiectele, după ce capătă o însușire nouă, indefinisabilă dar obsedantă, se apropie la infinit devenind intime. Reflexul interstițial al acestor obsesii adimensionale, dar pline de tenacitate, îl constituie mirosurile și micile auxiliii scriitoricești care apar în cele mai insolite și totuși nimerite prilejuri: urmele serafului par a fi ale unui ins încălțat în mărar, nasturii pierduți se roagă să rămîie pe vecie-n unghere, detectivul Arthur toarnă, la popasurile unei călătorii în eternitate, lapte dulce în cești. Iată un mod de a iradia macrocosmosul în microcosmos, un fel de inversă geneză, folosită ca pentru a demonstra că universul, cu tainele lui cumplite, cu legile-i fioroase, cu golurile-i infinite, poate fi calm, strîns într-o basma pictată cu fluturi gingași și așezat nepăsător lîngă șezlongul din fundul curții. O modalitate deci de a face din fiecare clipă o trăire totală. Așa precum ne asigură Eminescu: „Tu ai și-acum comoara-ntreagă/Ce-n viață pururi ai avut.”

În acest sens, poezia lui Emil Brumaru este simultan poezie filozofică și magie. Eliminate fiind greoaiele relații din lumea veghilor cotidiene, fiecare sintagmă este holofrastică și dătătoare de beatitudine: „Călătoream (ți-amintești?) în cea mai frumoasă caleașcă./ C-un flutur miop între noi, privind fericit înainte.”

¹ Folosesc acest termen militar pentru a corespunde cu detectivul Arthur și nu pentru a insinua că poezia nouă ar avea de luptat cu poezia veche.

Piperul zdrobit în piulițele lui Brumaru capătă însușiri vrăjitoarești. De parcă poetul însuși este tocat, gătit și reînviat într-o bucătărie-laborator în care Dumnezeu, invitat să ia loc pe scaunel, șade acolo sfios și nu-ndrăznește să intervină, deși tare-ar dori s-o facă. Ateiste și fragile, elegiile se desfășoară în etape scurte, ca de la popas la popas. Întâmplările cele mai teribile se rezolvă întotdeauna printr-un happy-end, dar câtă tristețe: „Apoi într-o seară (caută-adînc în memorie.)/ Ne-am dezbrăcat neștiind întîmplarea aceasta ce-nseamnă/ Și renunșînd la găsirea pisicilor tale, la glorie,/ O, ne-am pictat unul altuia, palizi, pe coapsele calde, vechi peisaje de toamnă...”

În ciuda fragmentelor de întîmplări pe care le vehiculează, Brumaru rămîne un liric. Poezia sa este monologală. Singur, într-o localitate fără latitudine, precum în a șasea elegie, poetul își închipuie că i-ar putea veni un colet: „Pe care-l voi duce, plutind fericit prin întregul oraș.” Dar coletul este abandonat o clipă pe trotuar, și poetul vede cum: „Încet se desface și cum dinăuntru apar./ O, goale și albe picioarele tale prelungi cu mici unghii rotunde!” Rămas singur stăpîn pe vedenia viitoare, poetul îi oferă, casnic, dulceață cu lingurița.

Cu cine s-ar fi întîlnit el, deci? Cu propria sa închipuire, cu sine însuși. „Întreaga omenire — spunea Gottfried Benn — se hrănește din cîteva întîlniri cu sine, dar cine se întîlnește cu sine? Cîțiva doar, și atunci sînt singuri.” Eu sînt înclinat să cred că Emil Brumaru este unul dintre acești cîțiva. Pentru a vedea dacă solilocviile sale mai interesează și pe altcineva, el trebuie publicat, poezia sa trebuie adusă în fața instanței critice. Sînt convins, ca și nu prea grăbitul său redactor de carte, că ne vom afla atunci în fața unui nou poet, a unui poet nou, a unei poezii distincte și discrete, saturată de lucirile unui smălț de preț.

Viața românească, nr. 12, dec. 1969, p. 122-124

DUMITRU TEPENEAG

Într-o zi, neînfricatul Lancelot asistă la un minunat turnir care se desfășoară pe pajiștea din fața unui castel; erau acolo înțeleștați în luptă cavaleri înveșmîntați în alb și cavaleri înveșmîntați în negru care i se părură lui Lancelot veniți din altă lume ori din vis. Mai târziu, cerînd lămuriri, el află totuși că „era un turnir de cavaleri pămînteni și nu cerești, *căci înțelesul luptei lor era mai presus decît puteau chiar ei să-și închipuie*“.

Întotdeauna obiectul pare să spună mai mult decît sensul său. Așa a apărut problema transcendentului, a ceea ce e dincolo de imagine, de semnul de orice natură al obiectului. De aici probabil obsesia înțelesului, a noimei care se ascunde în spatele lucrurilor. De aici, tentația căutării. Care este sensul vietii, al ființei noastre, și de ce ne scapă mereu? Pînă cînd căutarea și viața devin una și aceeași aventură. Iar atunci această căutare e altceva decît dorința de cunoaștere, altceva decît laborioasa cercetare a cauzelor și fenomenelor. Nicăieri ca în mitul Graalului nu e mai adînc cuprinsă ideea acestei căutări spirituale, care este întrebare și în același timp aventură, participare totală a întregii ființe și nu demers sis-

Sub semnul Graalului

tematic al intelectului pentru găsirea unei soluții. Prin ea nu se câștigă experiență, ci un destin!

Puțini au curajul să se angajeze pe un astfel de drum. Cei mai mulți rămân la castelul regelui Arthur, preferînd un confort lipsit de riscul prea multor întrebări, alții pătrund în stufoasa, simbolică pădure, luîndu-și toate precauțiile pentru a nu pierde drumul înapoi: și-l pierd pe cel înainte! Puțini au curajul aventurii totale, adică al vieții cheltuite într-o permanentă căutare, la capătul căreia chiar dacă există un răspuns, acesta nu mai e transmisibil. Fiecare se salvează singur. Și moare singur.

Albert Béguin (1901-1958) n-a fost un critic în accepțiunea curentă a termenului; poate n-a fost nici unul din acei cavaleri ai căutării ca în legenda pe care o îndrăgea atît de mult, a Graalului, ci doar agrimensorul cu ochii pierduți spre Castelul la care nu poate ajunge. Oricum ar fi, ai aproape certitudinea că pentru el activitatea literară a rămas întotdeauna pe un plan secundar, și nici chiar în perioada cea mai fecundă, dinainte de război, ea nu poate fi despărțită de o atitudine fundamentală în fața vieții. În fiecare clipă a aventurii sale interioare, se străduie să păstreze contactul cu realitatea din jur. Nu evadează — și are tăria să se oprească, să renunțe. Să se schimbe ca să rămînă el însuși!

La șaisprezece ani e preocupat de politică, și e curînd dezamăgit de „lipsa de ideal“. Alunecă apoi spre un umanitarism cam vag și defetist, al cărei campion era pe atunci Romain Rolland, dar și aceasta e o „mișcare spre exterior“, destul de mediocră ca expresie. Iar el vrea să fie un cavaler, nu un scutier al umanității. Abia mai tîrziu înțelege importanța umilinței, a umbrei. E perioada în care-i descoperă pe Claudel, Péguy, Gide — ceva mai tîrziu pe Proust. Stadiul estetic a fost depășit foarte repede. Frământările sale sînt etice, politice. Vine totuși un moment de mari șovăieli interioare. Cum să împace acea căutare spirituală spre care se simte atras, cu nevoia de comunicare sau, poate mai bine, de comuniune?

Plecă la Paris; la gară îl așteaptă Aragon, căruia îi scrisese fără să-l fi cunoscut dinainte. Pătrunde în pădurea de miracole a supra-realismului, iar ghidul său îl poartă după el pe străzile și prin cafelele Parisului, zîmbind amuzat de uluiala neîndemînată ascunsă a timidului provincial, un adevărat „țăran la Paris“. Aragon se dis-

tra, Béguin însă e emoționat ca după o investire într-un ordin cavaleresc. Și, într-adevăr, pe vremea aceea, suprarealismul putea părea un nou și, mai ales, intransigent cavalerism al imaginarului. Nu scria Breton în *Primul Manifest*: „Draga mea imaginație, ceea ce îmi place în primul rînd la tine e că nu ierți”? Suprarealismul i-a deschis porțile spre miracol și spre vis. Acum Béguin nu poate să nu pătrundă avid în lumea aceasta plină de miraje, de pericole.

Se știe cum a ajuns să descopere visul romantic. Pe Jean-Paul pitit în raftul acela din librăria unde Béguin lucra ca simplu vînzător, străduința lui de a învăța germana, pe care o uitase din copilărie. În 1930 traduce *Hesperus*, apoi alcătuieste o culegere de vise extrase din diversele romane ale lui Jean-Paul. Ajunge lector la Universitatea din Halle, iar în 1937 publică *Sufletul romantic și visul*.¹

Aventura pare să eșueze în erudiție. Oare cavalerul s-a transformat într-un șoarece de bibliotecă? Nicidecum. Patima căutării se păstrase întreagă. Pentru Béguin, romanticii sînt ca niște rude îndepărtate — strămoși la care te întorci ca să-i cunoști și să te cunoști mai bine. El coboară în romantism ca Nerval (din *Aurélia*) în tărîmul supranatural unde sălășluiesc străbunii săi. E o întoarcere la sursă, o aventură în timp, dar și spațiu: o traversare. Biblioteca nu e decît un decor. *Trăiește* în romantism, care pentru el nu însemna un curent sau o școală literară, ci o tonalitate de care se simțea legat prin afinități spirituale. *Sufletul romantic și visul* e un adevărat *Erlebnisroman*, nu o erudită și seacă teză de doctorat. „Pentru cine știe să citească printre rînduri”, spune, pe drept cuvînt, Brion, „cartea conține o mare parte de autoelucidare, de autobiografie spirituală.”

Cufundarea aceasta în Romantism nu-l împiedică să fie atent și la ce se întîmplă în jurul său, la convulsiile Istoriei. Încă din 1934 este silit să părăsească Germania pentru că protestase împotriva nazismului. Un protest formulat de pe aceleași poziții spiritualiste pe care nu le va părăsi niciodată, oricît de adînc va fi angajat în politic în ultimii ani. Nu se poate împăca cu gîndul că oamenii „au pierdut conștiința destinului lor spiritual, care nu poate fi decît individual”. Începe să-și dea seama că nu are dreptul să stea de-o parte, să se mulțumească să fie doar spectator sau să-și întoarcă privirile și să-și astupe urechile.

¹ În curs de apariție la Editura Pentru Literatură Universală

Tot în perioada aceea începe îndepărtarea sa de romantism. „Scăpînd din închisoarea eului conștient“, scrie el către sfîrșitul *Sufletului romantic și visul*, „trebuie să ai grijă să nu te lași prins în închisoarea visului de unde nu există întoarcere.“ Frica de demență? Sau hotărîrea de a ieși din Noaptea romantică pentru a se îndrepta spre cucerirea altor valori spirituale, mai pure? Fără îndoială e greu de stabilit care a fost cauza determinantă, dar nu se poate să nu fi jucat un rol în această îndepărtare de romantism și valpurgicul spectacol pe care-l oferea nazismul, ducînd pînă la caricatură filozofia și teoriile social-politice ale lui Novalis ori Nietzsche. Farmecul romantismului are de acum încolo, pentru Béguin, ceva malefic, diabolic aproape. Trebuia găsit altceva. Alt orizont mai luminos, mai calm, spre care să-și continue calea. Nu în vis se află mîntuirea, revelația finală, rațiunea însăși a căutării. Visul poate deveni o capcană a sufletului însetat de divinitate. Aventura nocturnă s-a încheiat. Într-o scrisoare către Noël Devaulx, el se leapadă aproape brutal de acea perioadă romantică și onirică: „Vă mirați că am putut să trec de la romantismul german la Péguy. Dar fapt e că am început cu Péguy, mult înainte de a bănui romantismul, și m-am întors la el după acea aventură nocturnă care n-a fost decît un accident, și pînă la urmă o decepție nemărturisită.“ Numai un om pentru care literatura reprezintă un simplu mijloc printre altele putea să renunțe astfel la o perioadă atît de fructuoasă, cel puțin văzută din afară, cum a fost aceea cînd a scris *Sufletul romantic și visul*.

În noiembrie 1940, Béguin se convertește la catolicism. De aici înainte nu va mai scrie decît despre Pascal, Péguy, Claudel, Bernanos, Bloy etc. O singură excepție: Balzac. Misticismul său nu reprezintă însă o negare a vieții. El nu uită niciodată ce datorează oamenilor. Nu mai e agrimensorul singuratic care-și caută o cale numai a sa, și nici cavalerul plecat spre Corbenye.

Sau poate abia acum e? Influența lui Mounier se resimte din ce în ce mai puternic: creștinismul lui Béguin este angajat, e un creștinism de sînga, orientat spre societate, spre activitatea politică. Participă la rezistență, ce-i drept nu cu arma în mînă, ci editînd în Elveția acele *Caiete ale Ronului* unde publică majoritatea scriitorilor interziși în Franța ocupată. După război, după moartea lui Mounier, devine directorul revistei *Esprit*. Semnificativ e și faptul

că editează și prefațează legenda Graalului în versiunea în proză a călugărilor cistercieni pe care o preferă altor versiuni, de pildă celei a lui Wolfram von Eschenbach (după ea s-a inspirat Wagner), deși aceasta din urmă e mai stranie, mai misterioasă și — se pare — mai frumoasă, dominată de magie și de miturile ancestrale; preferă versiunea după Robert Boron tocmai pentru că se adresează „unei umanități ajunse la un anumit echilibru de civilizație, de înțelepciune profană, și nu unui popor încă prizonier al obsesiilor păgânismului primitiv“. Tot așa, alege și transpune în franceza modernă scrierile lui Bernard de Clairvaux și nu ale Magistrului Eckhart sau ale unui mistic cu fața întoarsă de la lume. Căci căutarea lui Béguin, deși străbătută tot mai mult de dorința de integrare a tuturor planurilor, și în special a celui social-politic, n-a luat sfârșit o dată cu convertirea; aceasta n-a fost pentru el o soluție finală, ci o reîmprospătare a forțelor. Adevărata căutare nici nu poate avea un sfârșit; scopul ei nu e undeva, la un capăt, e în chiar desfășurarea sa, în înlesnirea cunoașterii de sine, și mai ales în dezvăluirea unei unități a sinelui. Dezvăluirea aceasta este Graalul atît de rîvnit. Iar opera literară nu poate fi decît mijlocul, nu scopul unei vieți de căutare. Asta și admirăm la Béguin: puternica spiritualitate emanată din cuvintele sale, care tot timpul parcă vor să spună altceva decît ce spun.

În căutarea Graalului, etapa finală e aceea a ne-vederii. Atunci se ivește revelația, lumina, și cel ales primește răspunsul. Căci răspunsul, deși e căutat, nu e găsit, ci primit. Și în orice caz nu e comunicabil. Transfigurarea finală e personală și mută. În acele clipe de extaz, buzele sînt strînse într-un zîmbet, ele nu se vor mai deschide niciodată. Galaad află o dată cu suprema împlinire a căutării sale și moartea, iar Graalul dispare împreună cu el. „De îndată ce Galaad muri, se întîmplă o mare minune: o mîină coborî din cer, dar corpul de care era prinsă nu se vedea. Ea merse drept la Sfîntul Potir, îl luă, apucă totodată și lancea, și le duse cu dînsa în ceruri — astfel ca de atunci nici un om să nu cuteze să spună că a văzut cu ochii lui Sfîntul Graal.“

Aici e probabil simbolul integrării totale la care visa Béguin. Dar și al tainei pecetluite. Fiecare trebuie să o ia de la început.

DUMITRU ȚEPENEAG

Nimic nu mi se pare mai înjositor decât a încălca regulile unui joc. E, într-un fel, mai rău decât încălcarea unor legi consemnate și sancționate de codul penal; pentru că regulile jocului le accepți personal și în deplină cunoștință de cauză — nu ți se impun, ci ți se propun, nu le moștenești, ci chiar le stabilești. Odată acceptate însă, adică din moment ce tu singur ți-ai îngădit libertatea, statornicindu-i limitele, ignorarea lor te scoate automat din colectivitatea ludică. Și asta cu atât mai mult cu cât nu există un sistem organizat de sancționare, ci doar un fel de contract verbal. Probabil Rousseau pornind de la observarea regulilor jocului a ajuns la utopica sa concepție a contractului social. Greșeala lui pare a fi fost aceea de a conceptualiza atributele concrete ale unor ființe vii. A fost un raționalism plin de optimism! Viața socială nu poate fi concepută ca un joc pentru că aici intervin legi psihice și biologice care determină necesități contradictorii. Jocul presupune convenția, artificialul, nu decurge din necesități vitale. Jocul, spre deosebire de orice activitate necesară din timpul vieții, face complet abstracție de moarte. Când joci șotron, nu

Homo ludens*

* Apărut sub titlul — impus de cenzură — „Legile jocurilor“

există neant, nici Dumnezeu. Jocul este o paranteză perfectă. Căci face abstracție și de ceea ce se cheamă nevoie de libertate. Sau mai exact: la joc se aplică în totul definiția cunoscută a libertății: ești liber în măsura în care înțelegi regulile jocului. Jocul e o insulă în această mare a necesităților.



Privit din afară, jocul poate părea absurd. Ca și arta care este singura activitate umană născută din joc. Poate părea absurd în comparație cu viața cea de toate zilele pe care o ignoră. Automobilistului care se grăbește spre o țintă precisă și apropiată, șotronul copiilor de pe trotuar i se pare naiv; ridică totuși din umeri, cu în-găduință. Dar dacă m-ar vedea pe mine jucând șotron s-ar indigna. Ori poate s-ar opri crezînd că e vorba de un *happening*, făcînd deci primul pas spre convențional și artificial, spre artă. Prin asta el se depărtează de viață și se instalează undeva la hotarul dintre viață și artă, devenind așadar un spectator. Poate să-i placă sau să nu-i placă. Dar n-are dreptul să se amestece, pentru că m-ar împiedica pe mine, cel care joc șotron, să respect regulile jocului. Iar eu, la rîndul meu, nu trebuie să-i dau prea mare importanță, din aceleași motive. Ideal ar fi să-l ignor cu desăvîrșire. Atunci jocul ar fi pur și absolut autentic. Căci jocul și această fiică a sa îmbătrînită înainte de vreme care este arta nu pot fi autentice și sincere decît cu o condiție: să le faci pentru tine însuși. Ceea ce nu înseamnă că automobilistul, și el un virtual jucător, nu are dreptul să privească, să aprecieze, să judece, să dea note, să răsplătească, să aplaude ori să fluiera. De fapt el, prin insistența privirii sale, a făcut ca un anumit joc (cu anumite reguli) să se numească artă. Dar dacă s-a oprit din drumul său care oricum poate fi socotit mai util decît șotronul de pe trotuar înseamnă că ceva l-a atras ori că măcar și-a adus aminte de copilărie, de acea vîrstă la care nu se pune problema morții și a libertății. Și vine știînd că jocul ascultă de niște reguli ale sale, nu ale vieții, se apropie cunoscînd absoluta inutilitate a acestor mici salturi caraghioase pe caldarîm. Iar dacă vine să privească, el nu mai e automobilist, nici doctor, nici om politic, nici savant atomist, nici soț ori tată de copii, ci altceva foarte ciudat care face legătura între

viață și joc: spectator. Și el trebuie să cunoască regulile jocului pentru a aprecia calitatea lui și — ceea ce e și mai important — pentru a putea accepta solemn singura interdicție: să nu se amestece. Asta fiind din păcate o „regulă” pe care n-o poate garanta nimeni...



În teorie e foarte ușor! Îi invidiez pe sofistii greci care aveau privilegiul agorei. Îl invidiez și pe Hegel care a fost ultimul speculant genial al acestei mobilități a spiritului omenesc. Nouă nu ne mai rămîne decît să fim consecvenți și principiali. Epigonici, bineînțeles!

Argeș, nr. 1, ian. 1970, p. 18
(rubrica „Șotron“)

DUMITRU ȚEPENEAG

Publicînd foarte puşin, privit de cei cîşiva critici care s-au ocupat de volumul său cu destulă răceală (între ei şi Gabriel Dimisianu care este totuşi unul dintre criticii cei mai receptivi la proza modernă), Florin Gabrea continuă să rămînă într-o nemeritată umbră. O situaţie asemănătoare au avut-o, în anul care a trecut, şi alţi doi „debutanţi” (termenul conşine din păcate o minimalizare, dar ce pot să fac?) amîndoi cu mult peste nivelul mediu: poezii Ion Nicolescu — *Indulgenţe* şi Sebastian Reichmann — *Geraldine*.

Desigur, scriitura lui Gabrea e destul de greu accesibilă şi fiecare schiţă sau nuvelă trebuie neapărat recitită, a doua lectură abia dezvăluindu-i structura. Renunşînd la tradiţionala derulare, cronologică, fie ea şi inversă, el îşi prezintă materialul epic într-un mod sincopat şi ambiguu, în aşa fel încît comunicarea acestuia nu se realizează mai înainte de citirea ultimei fraze. O încercare de simultaneizare cu mijloacele unei arte consecutive cum e literatura!... Chiar şi punctuaţia, belşugul de puncte de suspensie, dovedeşte că întreruperea fluxului epic şi tot ce decurge din asta nu e un procedeu printre altele, ci ţine

**Un volum
nediscutat**

de însuși specificul scriiturii sale. Eternul subiect lipsește ori e un simplu pretext, ori, cum se întâmplă și în proza lui Neacșu, trebuie reconstituit la a doua lectură. Fiecare text se naște parcă din el însuși: o frază o creează pe cealaltă care apare imediat sau altundeva, mai departe, în discursul narativ. În felul acesta tensiunea estetică este maximă, dar și răbdarea cititorului comod, pentru care proza înseamnă poveste, e pusă la grea încercare.

Două sînt textele semnificative din acest punct de vedere. *Mai înfrî aleasa inimii*, capodopera volumului, și *Să nu uitați mirosul vinului de Condado*, mai puțin reușită, dar în care procedeele scriiturii sînt duse pînă aproape de ultima consecință. În prima, un restaurant unde se desfășoară un ospăț de nuntă devine în mod firesc (firescul din vis!) un acvariu de o poezie plină de spaimă și grotesc. În apogeul ospățului sînt aduși în vase speciale, așezate lângă scaunul fiecărui invitat, peștii *Holocanthus*. Acum se produce transfigurarea pregătită cu atîta migală. Mirele pronunță numele peștelui și în secunda următoare: „... vedeam sub noi picioarele de lemn intrate pînă la jumătate într-o apă cu spume, degetele ei subțiri s-au apropiat de spațiul încercuit cu galben, dar mi-a tremurat mîna și cu un clipocit ușor a dispărut sub apa care se legăna, atunci ea s-a ridicat și s-a aruncat pe urmele lui, cîteva clipe, rochia albă s-a înfioat, pufoasă, apoi îngreunată a coborît tîrîtă de trupul care se zbătea (...) Lumina creștea și, ca o ușă care se deschide dintr-odată, filtrate prin aceeași culoare alburii-verzuie, mi-au apărut în fața ochilor puzderie nemișcată de neamuri însolzate, grupate după nuanțe și mărimi. Nici nu s-au clintit cînd am pătruns în mijlocul lor — stăteau să-i ating cu degetul, îi simțeam calzi și zvîcneau doar cîte o dată cu boturile înainte...” — în secunda următoare devine victima propriilor sale cuvinte, harponul (sau furculița?) îi pătrunde în coaste și în ropotele de aplauze și chiote e aruncat „în praful de pe pardoseală”.

Procedeele, tehnica sînt și mai vizibile în *Să nu uitați mirosul vinului de Condado* — mai ales pentru cine a citit schița cu care Gabrea a debutat în *Amfiteatru*: punctul de plecare, nucleul pe care și-a construit textul publicat în volum. Tot privind de undeva dintr-un subsol picioarele care se văd prin fereștrăuica strîmțată „la care nu ajungeam cu mîna nici ridicat în vîrfurile picioarelor”, naratorul, anonim și misterios (se poate vorbi de o influență a lui Robbe-Gril-

let, dar o influență asimilată și supusă unei viziuni proprii), ajunge să se îndrăgostească foarte simplu de o fată. Fiecare pereche de picioare trebuie să aibă însă un trup și o poveste care se construiește din ipoteze și deducții, așa că pînă la urmă spațiul narativ e populat cu personaje intenționat artificiale care intră în relații unele cu altele doar prin voința autorului. De fapt, schița sau textul acesta are ca temă secretă raportul dintre autor și personajele sale. Pe măsură ce se derulează „acțiunea“, mai exact reflecțiile și ipotezele epice ale autorului claustrat în temnița propriei sale literaturi, acesta nu încetează să se întrebe asupra mecanismului derulării narrative, asupra determinărilor ei, și narațiunea se desfășoară în continuare tocmai în virtutea acestor întrebări subiacente, niciodată exprimate. Dragostea doar, pare să-și răspundă autorul, adică momentul de viață de cea mai mare vitalitate (de ce nu și spaima?), ea singură îl poate salva pe autor din temnița creației. Finalul e splendid prin densitatea sa lirică în care răzbate, ca în tot scrisul lui Gabrea, și o ironie surdă, bine reținută: „Iertați-mă, sînt de vină, dar lăsați-o să mă ia de aici, la o parte glezne, uite-le, apar, celelalte se dau în lături, se mișcă încet, aproape că se tîrăsc, se opresc, sînt gata, m-am pregătit, mi-am luat tot, dar în această secundă un zgomot îmi lovește urechile, lovește peretele și pardoseala răsturnîndu-le și tîrîndu-mă și pe mine sub molozul ruinelor, și în această secundă au apărut genunchii, mijlocul și spatele, umerii și gîtul, părul și capul de femeie, bineînțeles, alunecînd de-a lungul geamului și s-au oprit acoperind-o cu totul, cine ești dumneata, nu te-am mai văzut și de acum înaintea oriunde voi încerca să mă retrag n-am să reușesc niciodată să văd ce se petrece dincolo de fereștriuca strîmtă la care nu pot ajunge cu mîna nici ridicat în vîrfurile picioarelor...“ Cercul s-a închis, tras de o mîna care nu tremură: nu există nici o scăpare, totul este zadarnic.

„Virtuțile“ onirice ale lui Florin Gabrea sînt evidente în tot volumul, dar mai ales în *Catedrala*. Spaima de gregar, potențarea sacrului prin grotesc (ce altceva fac Bosch sau Grünewald?) sînt realizate cu o tehnică obiectuală desăvîrșită. E aici — și nu numai aici — o senzație de vis treaz, sau de coșmar, totul într-o lumină filtrată parcă prin vitralii. Descrierea e migăloasă și exactă și totuși obiectele și gesturile personajelor se destramă și tremură — ca în

oglindea ușor tulburată a unei ape. Interesant e că socialul cu toate implicațiile sale nu este ocolit, cum s-ar putea crede. Dimpotrivă, ultima nuvelă, cea mai lungă, dincolo de procedeele pe care le-am analizat sumar până acum, are o problematică foarte actuală; la fel și *Trei izvoare*, deși aici acțiunea nu este plasată cu exactitate în timpul istoric. Tema socială nu e expusă niciodată direct, ci printr-o rețea de aluzii; și trebuie să fi văzut filmul lui Wajda în care a jucat Cybulski (*Cenușă și diamant*) ca să înțelegi toată gravitatea frazei cu care se încheie ultima nuvelă și cu ea volumul: „... și pentru ultima oară, aduceți-vă aminte cum moare omul acela Cybulski sub câmpul de gunoaie“. Tocmai în această excepțională folosire a subtextului stau forța și modernitatea prozei lui Gabrea. La el, totul e doar sugerat, fraza nu se termină niciodată explicit, nu epuiză aza sensul pe care vrea să-l comunice.

Sînt convins că se va reveni asupra acestui volum, criticii se vor întoarce la el cu mai multă comprehensivitate și cu instrumente mai fine. Căci despre o carte cum e *Hanimore* a lui Gabrea se poate în orice caz discuta mai mult și mai fructuos pentru teoria prozei decît despre mai știu eu ce roman făcut după rețete tradiționaliste.

România literară, nr. 6, 12 febr. 1970, p. 8, 14

LEONID DIMOV

O apologie a evidenței artistice

Este oare poezia modernă atât de departe săgetată în viitor încât n-o putem înțelege? Sau modalitățile folosite de ea, ba chiar domeniile cunoașterii la care își închipuie că are acces sînt atât de subtile încît exclud puțința unei asimilări definitive? Limitînd încercarea de a defini poezia modernă la aceste două ipoteze, Hugo Friedrich se eschivează: „Ambele ipoteze sînt posibile“, spune el, „noi însă nu ne putem pronunța.“ Constatînd anormalitatea și neasimilarea liricilor moderni, el mărturisește: „Mă simt mai bine alături de Goethe decît de T.S. Eliot.“ Iată deci un cercetător al poeziei moderne care nu se simte bine în tovărășia ei, care crede că vechile anomalii, asimilate în trecut, s-au convertit într-o nouă și copleșitoare anomalie, de data aceasta neasimilabilă, incapabilă a cuceri „masele“ de cititori, pentru că nu se poate supune vulgarizării.

Deși exagerează importanța butadei baudelairiene, care laudă ininteligibilul („Este o anumită glorie în a nu fi înțeles“), Hugo Friedrich înțelege prea bine că poetul modern este menit a sta de strajă la porțile necunoscutului, fără a fi în slujba acestuia din urmă, dar nici în

slujba a ceea ce este cunoscut. Gloria sa se materializează prin exclamația „Cine-i? Stai!“, pe care poetul-sentinelă o strigă la auzul pașilor cititorului neavizat. Nu este nici o interdicție prezumțioasă, ci o deznădăjduită prevenire a celui cititor care, înainte de a intra în baracă, pretinde să fie convins că spectatorul merită a fi văzut. Poezia modernă nu este un spectacol propriu-zis. Odată intrat, cititorul suferă toate chinurile poetului. De aceea, el trebuie prevenit asupra riscurilor pe care și le asumă, însă nu poate fi (și nu trebuie să fie) ademenit. Pentru aceasta există Goethe, iar Goethe epuizează toate argumentele și mai aduce câteva pe deasupra. Dacă Hugo Friedrich se simte întotdeauna bine alături de Goethe, a cărui personalitate poliedrică are și fațete echivalente îndrăzelnilor poeziei moderne, atunci inapetența lui față de această din urmă poezie nu este iremediabilă. El îl citează, de altfel, cu vădită preferință pe Gottfried Benn, pentru care actul poetic înseamnă „... a te dărui unor lucruri care ar merita să nu convingi despre ele pe nimeni“. El își dă seama că divorțul dintre societate și poezia modernă se datorește faptului că societatea modernă a întors spatele poeziei, obsedată fiind de preocupările imediate. Se impune deci o reîncărcare cu poezie a acumulatorilor de energie socială, deci o a treia ipoteză de definire a poeziei, situată în afara primitivului *aut...*, *aut...* așa cum o presimte și exigent-inspiratul traducător al cărții lui Hugo Friedrich, Dieter Fuhrmann, în al cărui cuvânt introductiv citim: „Or, tocmai simbolul, ca entelehie a metaforei, oricât de severă ar fi negarea contingențelor prin care este urmărită semnificația extremă, anihilează o dată cu aceste contingențe și caracterul simptomatic al obiectualității, constituindu-se în entitate hermetică, de mijlocire infinită.“ Această a treia ipoteză de definire a poeziei moderne o scoate de sub pavăza lirismului, fără a o arunca însă, așa neînmărmată și sfioasă cum e, în ținutul accidentat al epicului. Este găsirea unei zone intermediare genurilor poetice, și apoi înălțarea *deasupra* acestei zone pentru a supune ambele domenii, pentru a putea mijloci, pentru a *discrimina*. Ion Barbu sesizase cu atîta profunzime că „eroarea suprarealistă constă tocmai în confundarea legăturii *meriedrice* dintre experiența-somn și actul-poezie cu una *eloedrică*“. Nu confundarea pură și simplă în abis, ci intermedierea experienței cu actul creator prin statornicirea într-o zonă lucidă situată undeva deasupra

amîndurora. În acest caz, *modalitatea* lirică suferă un fenomen de epiczare însoțit pas cu pas de fenomenul invers: poetul nu descrie întâmplări obiectuale, ci își convertește eul într-o alteritate aflată într-un decor introspectiv.

Procedeul este străvechi, dar niciodată n-a căpătat acuitatea unei comunicări în sine, ca în poezia modernă. „Cine știe să asculte“, observă Hugo Friedrich, „percepe în această lirică o dragoste dură care vrea să rămînă neconsumată și care de aceea își îndreaptă vorbirea mai curînd într-un spațiu confuz sau gol decît spre noi.“

Capitolele cele mai „deschise“ ale cărții lui Friedrich sînt cele consacrate analizei precursorilor omologați ai poeziei moderne, analiză magistrală care demonstrează cît de utilă, interesantă și pasionantă pentru cititor poate fi interpretarea o-pozitivă a unei poezii sugestive și nu inteligibile. Întregul carusel al acestor precursori e rotit în jurul poeziei lui Mallarmé. Fugind de real, Mallarmé fuge de incongruența dintre realitate și limbaj, pentru a ajunge, asemenea tuturor celorlalți exponenți ai poeziei moderne, la vis. Dar, datorită orgoliului său de demiurg abstract, Mallarmé nu zăbovește acolo ci, devenind nihilist, își destramă poezia în neant. Se ajunge astfel la hotarul de unde începe tăcerea, la „încifrarea tăcută“, la „arabescul total“. Elementul real este înlocuit prin cel gîndit. Cuvîntul capătă o dublă materialitate. Întreaga poezie modernă se resimte din pricina acestui impas mallarmean. „De aceea“, conchide Hugo Friedrich, „imperiul poetic al spiritului modern este lumea ireală, creată de el însuși, care nu există decît în virtutea cuvîntului.“

Irealul are însă două ipostaze. Lumea există așa cum este și nu altfel. Dar iremediabila ei univocitate nu exclude infinitatea soluțiilor ireale. Acestea sînt retroactiv *posibile* sau *imposibile*. Recompunerea soluțiilor posibile, adică ireale, dar animate de o mișcare lăuntrică pe care o declanșează opera de artă, constituie o ipoteză estetică uluitoare, propusă nu de un estetician, ci de un poet:

Treci pietrele apunerii egale
Subt văile respinse, ce nu sînt.

Interpretate de Tudor Vianu ca exprimînd „trecerea din ne-ființă spre creațiune“ și, mai recent, de Edgar Papu ca o cuprindere

X
1
4
a însuși actului demiurgic, stihurile lui Ion Barbu formulează neîncifrat o nouă ipoteză pentru definirea poeziei. „Joc la speranță”, ea se desparte de definiția kantiană a artei: „Un joc frumos de senzații”. Dar câtă realitate mai rămîne în lumea — chiar aidoma celei actuale — resuscitată în *Odiseea*? E mort Ullysse, moarte nimfele, mort Homer. Rămîn nealterate doar ființele imaginare ca, de pildă, uriașul Polifem. Soluția modernă a actului demiurgic implică trecerea, dar o trecere într-asfințit, egală, treaptă cu treaptă, din biruință în biruință, printr-o anti-lume (*subt* văile respinse) a cărei irealitate este, în spirit, mai reală, pentru că mai pregnantă, decît realitatea reflectată. Respinse o dată cu actul creator, văile ce nu sînt devin munți de esență imaginară asupra cărora poezia exercită o forță conectivă. Aceasta cu condiția reîntoarcerii la o etapă cheie, aceea a visului. „Somnul” — spune Ion Barbu — „cu grafica lui variabilă, cu deplasări răsturnătoare *conciliate* [s.n.] în unitatea păduroasă și contradictorie a creației, e o formă de existență mult mai completă ca existența diurnă.” După ce semnificația tot mai uzată a cuvîntului a dispărut, deci după ce aventura extrem-lirică a poeziei moderne a ajuns la capăt, se prefigurează o revenire la momentul cel mai flexibil, cel mai încărcat de poezie, la vis. Prin acest moment au trecut toți creatorii poeziei moderne, de la Baudelaire la Breton, fie că l-au depășit și l-au negat, fie că i-au devenit robi. Se pune problema unei recurențe sui-generis, a unei reveniri lucide, dezrobitoare la vechiul precept al evidenței artistice pe care, de altfel, cum bine constată Hugo Friedrich, poezia modernă n-a reușit să-l înlătore. Recidivînd astfel în zona supremei intensități poetice, în zona contopirii genurilor și a conexiunii totale, dar abia după atestatul lucidității și abstracțiunii, poezia modernă devine un evantai de *n* soluții echivalente cu unica soluție reală. Văile nu mai sînt respinse, liniile de forță ale poeziei se denudează, îngăduindu-ne, așa cum ne asigură și Hugo Friedrich, „să învățăm să deosebim cu timpul pe avangardiștii zilei de cei chemați, pe șarlatani de poeți”. Dar numai cu timpul, ne vedem siliți să accentuăm noi.

DUMITRU ȚEPENEAG

Un scriitor îndrăgostit de mimesis poate merge pînă acolo încît să nu se mai mulțumească să descrie trăsături ale unor categorii sociale ori psihologice, aducînd pe scenă tipuri sau caractere, ci să vrea să tîrască, sub ochii cititorului îngrozit dar și încîntat (publicul e avid de scandaluri, ca și de romane polițiste), indivizi în carne și oase, oameni din jurul său, travestiți doar atît cît să atragă și mai mult atenția. El face asta pentru a fi sigur de autenticitatea creației sale, dar și dintr-o mizantropie prea puțin ascunsă — dacă nu chiar din ranchiune personale, cum se mai întîmplă. Rezultatul e o îndepărtare decisivă de ceea ce se numește realism în literatură și deci chiar de presupusele intenții estetice ale autorului. Punem deocamdată problema pur teoretic. Căci trebuie subliniat că prozatorul care își rezolvă complexele sociale scriind un roman cu cheie nu strivește între filele cărții, ca într-un teasc, oameni de pe stradă blînzi, anonimi, ci oameni cît de cît cunoscuți sau care pot fi recunoscuți la lectură. Romancierul în elanul răzbunării sale (care poate avea în conștiința sa și scopuri justițiare) nu copiază numai trăsăturile cutărei sau

**Chei
fără lacăt**

cutărei personalități ale vieții publice, pentru el detestabilă, dar și gesturi ori mici întâmplări cu caracter anecdotic din viața acestuia devenit fără voia lui un personaj. Și atunci romanul se transformă într-o simplă bîrfă, neavînd nici forța generalizatoare, nici patetismul liric care dă pînă la urmă gratuitate unui bun pamflet. Personajele unui asemenea roman sînt de fapt niște măști goale pe dinăuntru, niște păpuși trase de sfori, purtînd chipul caricaturizat al dușmanilor păpușarului. Între personajele unui roman cu cheie și cele ale unui roman realist chiar și de violentă satiră socială (pentru că „scuza” unui roman cu cheie e totdeauna critica socială) e aceeași deosebire ca între caricaturile politice sau de moravuri din vremea lui Goya și *caprichos*-urile acestuia. Nu violența, nu grotesul mă sperie, ci ifosele de artist ale caricaturistului.



Parțial, *Princepele* lui Eugen Barbu e un roman cu cheie. L-am citit cu dezamăgirea că nici aici nu se deschide o ușă spre niște înțelesuri mai adînci, și asta pentru că autorul nu s-a mulțumit să construiască un sistem alegoric, ci, în treacăt, a vrut parcă să-și rezolve și niște răfuiele personale. Și atunci ideile s-au destrămat, s-au estompat, cititorul fiind silit să-și îndrepte toată atenția spre acele păpuși de ceară pe care autorul le chinuie, ca un copil gras și rău care prinde fluturi ca să-i înțepe cu acul.



Dar *Scrinul negru* nu prezintă și el caracterele unui roman cu cheie? În cazul acesta sînt silit să spun că arta lui Călinescu e totuși ceva mai rafinată; el împrumută, dezinvolt și ironic, chipurile cunoscuților și-i pune să se miște sub bolta unei idei care-i transcende (tehnica balzaciană, folosită apoi și de Proust) și într-un mediu pe care el, autorul, îl cunoaște atît de bine încît totul capătă ceva de balet mecanic în care păpușile prind pînă la urmă viață. Romanul lui Călinescu îți dă, e drept, o senzație de artificial, dar nu și de caricatural; asta deși folosește și el caricatura, însă ca un Daumier, ca un artist care vrea să sublinieze niște trăsături psihologice căutîndu-le

un corespondent fizic cât mai pregnant. Și Călinescu suferă de lipsă de imaginație, dar măcar are candoare, ceea ce nu-i puțin lucru.



Spre deosebire de romanul cu cheie, alegoria vizează ideile, nu oamenii. În cazul alegoriei reproșul de artificialitate e inutil, pentru că alegoria e prin însăși esența ei un artificiu. Un artificiu al comunicării în niște condiții vitrege difuzării unui mesaj social ori politic. Când poți scrie într-un articol de ziar ce ai pe suflet, n-are rost să mai scrii fabule.

Dar alegoria mai poate avea și o funcție strict estetică, mai ales în viziunea unei retorici de tip medieval. Ea e atunci un sistem de organizare a unor simboluri care independente n-ar avea tot atita eficiență artistică. Problema e prea complicată pentru a o putea rezolva în câteva rânduri. Atrag totuși atenția că poezia simbolistă, adică acea poezie în care simbolurile sînt libere și pot avea o pluralitate de sensuri, a apărut relativ tîrziu, în orice caz după discreditarea vechilor retorici. Mersul — nu zic progresul! — artei este spre o cât mai mare specificitate (vezi mai ales pictura și muzica) — deci autonomie — și spre ambiguitate, spre deschidere. Numai așa se explică de ce, chiar dacă se repetă anumite conjuncturi, alegoria astăzi nu mai poate înflori.



Nu știu dacă marilor alegorii medievale le corespunde acea literatură subtextuală de tipul Joyce ori Kafka, dar o analogie oricum se poate face. Și aici se poate vorbi de o *cheie*; de pildă, dacă nu te gîndești la cea de-a doua epopee homerică, și nu ca la un eventual termen de referință culturală, nu poți urmări pe toate planurile ei o carte cum e *Ulysse* a lui Joyce. Și nici Kafka nu poate fi citit plat. Dar a ține seama de un principiu structurator care se traduce convențional (vezi și în muzică) printr-un anumit semn nu înseamnă a face literatură cu cheie. De la caricatură pînă la literatura subtextuală a lui Joyce e spațiul pe care s-a derulat aproape întreaga literatură universală.



De fapt vreau să spun ceva foarte simplu: că nu ai ce face cu o cheie dacă nu ai și un lacăt pe care să încerci să-l deschii. Să agiți cheia ca pe o rangă și admiratori slugarnici să pomenească înfiorați numele lui Joyce e un jalnic spectacol de confuzie estetică și incultură. Atunci e preferabilă o literatură naturalistă, fie ea și plată.

România literară, nr 21, 21 mai 1970, p. 9
(rubrica „Șotron“)

DUMITRU ȚEPENEAG

Ce este critica — acest discurs despre alt discurs, această ciudată îndeletnicire de a acorda medalii și decorații celor mai orgolioși dintre pămînteni, acestor creatori de mici și fictive universuri de vorbe, de culori sau de sunete? Există oare o vocație anume, un talent special, cum e talentul pentru desen ori pentru muzică?

Cititorul stă la poarta creației ca un Tezeu, mai timid, dar la fel de hotărît să găsească Minotaurul — și poate tocmai timiditatea asta, ezitarea lui te face s-o iei dezinvolt înainte pe întortocheatele coridoare, cu aerul că numai tu cunoști locul unde așteaptă mult căutatul animal, ținta și justificarea întregii aventuri. Dar Minotaurul există?

Căci altfel oricîtă pasiune, oricîtă „știință“ ar dovedi ghidul, totul n-ar fi decît un joc steril de care ne-am plictisi repede. Emoția e mai ales a Ariadnei! Rolul i se încheie cu bine în clipa cînd Minotaurul apare; de ucis, n-are decît să-l ucidă cititorul.



Dar criticul nu este, nu trebuie să fie, în primul rînd, un cititor? Și încă unul lipsit de îndrumarea unei călăuze!

În labirint

Probabil că atunci, în nopțile albe când nu ești decît un umil cititor, îți descoperi, pe neașteptate, vocația: capacitatea de a simți valoarea. Și tot atunci îți descoperi și ambiția: de a recrea opera. Nu cred că poți face critică, dacă n-ai fi avut niciodată tentația de a rescrie cartea pe care o citești. Lectorul obișnuit citește pasiv, intră în suprarealitatea operei ca într-un bîlci miraculos unde nu are altceva de făcut decît să caște gura. Să se bucure sau să se întristeze. Lectorul critic nu se mulțumește să rămînă un simplu privitor, un trecător care a plătit biletul și a intrat ca să uite zgomotul vieții cotidiene, să se distreze. Ajuns în mijlocul lumii acesteia fictive, se deșteaptă în el acel misterios simț al valorii care îi dă un neastîmpăr aproape comic pentru un observator impasibil așezat, să zicem, undeva deasupra norilor: se agită, trece de la un personaj la altul, cercetîndu-l curios și neîncrezător, ori pur și simplu, pitit după un colț, pîndește; căci el are o misiune: e spionul unei organizații care, în ciuda anumitor eșecuri, funcționează perfect, al unei mafii mai puternice decît oricare alta, aceea a Valorii.



Între critic și poet nu văd o deosebire esențială în ce privește acest simț al valorii.

Așa se face că un poet ca Doinaș poate fi, după părerea mea, și unul dintre cei mai buni critici de poezie, iar Matei Călinescu și Ion Negoitescu sînt, cel puțin în ultimul timp, mai admirați în opera lor așa-zis de ficțiune decît în aceea critică. Și exemplele se pot înmulți. Eșecul unui critic în ipostaza de romancier poate pune sub semnul îndoielii însăși opera sa critică, așa cum nu concep ca un bun romancier să nu întuiască valorile reale din jurul său.

Dificultățile, pentru criticul artist (celălalt nu e decît un istoric al literaturii sau mai exact al culturii), încep abia după receptarea valorii. Atunci când trebuie s-o exprime și s-o demonstreze.



Labirintul a fost creat pentru Tezeu, nu pentru Minotaur. Sînt tentat să spun că în scopuri didactice, dar nu e chiar așa. Demersul

critic nu este o explicație a operei, ci o inițiere: treptată, sinuoasă. Criticul nu poate ști totul dinainte, nu cunoaște decât direcția și riscă de fiecare dată. Nu contează de câte ori a făcut drumul spre Minotaur! Nu contează de câte ori l-a ajutat pe Tezeu să-l ucidă! Fiecare operă își are propriul ei labirint și riscul e că nu în fiecare se află monstrul sacru, Valoarea.

Dar cum poate fi dovedită valoarea unei opere? E adevărat: critica nu poate fi știință exactă, actul critic nu poate fi codificat, cel mult își poate crea o tehnică. Tehnica însă te ajută să descrii valoarea, nu s-o dovedești. Toată „critica nouă” (structuralistă, psihocritica etc.) anti-impresionistă, suferă de un singur mare cusur: nu se poate aplica decât la capodopere.



Dreptul la subiectivitate al criticului e de mult acceptat. Creator fiind, el „admite sau respinge opera, după cum ea se înscrie sau nu în forma spiritului său de creație” (G. Călinescu). Ce nu se poate însă accepta e încălcarea unei legi care rezultă tocmai din considerarea actului critic drept un act de creație, legea consecvenței (în termeni strict estetici: coerența). Atât de necruțătoare e această lege, care pare să capete în anumite perioade o coloratură etică, încât dacă faci dintr-un... bou un Minotaur — voit sau nu, n-are importanță! — e mai bine să susții impostura pînă la capăt decât să te dezici la un moment dat. Căci mai discreditat e un critic labil și inconsecvent decât unul opac și încăpățînat. A acorda o decorație, ca un însemn al valorii, astăzi, și a o retrage mîine supără bunul simț al cititorului care, oricît de timid și modest Tezeu ar fi el, nu va ierta niciodată o Ariadnă mincinoasă.

România literară, nr. 23, 23 ian. 1968; 4 iun. 1970, p. 9
(rubrica „Șotron”)

LEONID DIMOV

Ce nobilă undă face să vibreze din cînd în cînd o păticea a sufletului universal luminînd-o cu oglinzirile unei lumi aparte? Este poezia, răspundem iute, dar nu spunem nimic. E un soi de perplexitate, de densitate ascunsă și neobișnuită — aproape primejdioasă —, dar ispititoare. Este, cum spune Emil Brumaru în „versurile“ sale, apărute în sfîrșit, „esența trandafirică a lucrului în sine“. Uimire activă și forfotitoare sub coaja unei aparente încremeniri — poezia lui Brumaru cucerește și încîntă. Dar numai la primul contact. Pentru că n-ai putea s-o citești a doua oară și-ți dai seama că te afli în preajma unei încercări pe cît de temerare, pe atît de supuse fatalității.

Brumaru e un obsedat și un cavaler rătăcitor prin visele cele treze bulucite de-a valma în „vechi și dragi bucătării de vară“, în oglinzi, în piftiere, în „amiezi înfășurate în vanilii“, în „dulci latrine“, în „vaste imperii de lene calmă“, în „fine graniți de răcori“. Și acesta nu e un mod de a întoarce spatele lumii, ci dimpotrivă de a o străbate pînă ajungi să plutești prin micile edenuri rotunde aflate dincolo de aparențe. Poezia lui Brumaru e o poezie filozofică.

Un cavaler rătăcitor

Iată: „Un înger s-a trezit într-o amiază/ Era prea grea lumina și-l izbea.“ Există deci posibilitatea ca din imponderabil să se închege o făptură nedotată cu analizatori firești, care înregistrează „corespunderile“: „Alături tremura prelung o rază/ Îndrăgostită de-o catifea.“ Simbol androgin cu-aripi de tristețuri și baston de parfum, îngerul trezit de Brumaru vibrează între lucruri înviind o conexiune incertă, dar doritoare a se materializa. „Însă plînsul/ de ochi are nevoie. Nu-i avea.“ Abia după ce s-a trezit, micul suflet obiectiv își devorează libertatea; odăile îl închid neîubitoare, doar porii pereților îi aduc nădejdi aromate. Și-atunci își dezbracă învelișurile general-materiale, adoarme din nou sub invidia amiezilor în molcomă succedare.

Poezia lui Brumaru e o mânășă aruncată (neprovocator) ambițiilor deșarte ale constructorilor Solness. Nu evaziunea din realitate, ci dimpotrivă, invadarea acesteia pe toate căile de acces. Inclusiv aceea a visului și-a întâmplărilor. Atunci, atinse de inocența poetului, se-ntîmplă să cadă roade nefirești din pomul cunoașterii.

O! cum răsună ciocnirea lor de dușumelele cu lustru ale spiritului.

Argeș, nr. 8, aug. 1970, p. 4

DUMITRU ȚEPENEAG

Literatura fantastică a ajuns să fie privită, și nu numai la noi, cu îngrijorătoare suspiciune, acuzată de evazionism, considerată un joc hiperintelectual și inutil. Cei mai înțelegători, printr-un efort de generozitate, o tolerează ca pe un divertisment.

Într-un cuvânt, e un fel de cenușăreasă, soră bună, pentru cititorul dornic de evadare din cotidian, cu romanul polițist sau de aventuri, tratată cu îngăduință ori condescendență, un fel de rudă săracă a marii literaturi realiste. Și totuși e mai veche decât aceasta din urmă — primele forme epice avînd întotdeauna elemente supranaturale, feerice sau numai stranii. Pe deasupra, nu este ușor de stabilit granița dintre fantastic și realism (adică acel imaginar analog realității), toate încercările de a defini aceste noțiuni în aparență atît de evident opuse suferind de imprecizie. Nu exclama Dostoievski: „Nimic nu-i mai fantastic decât realitatea“? Iar Balzac nu-i spunea prietenului său, polițistul Vidocq: „A, dumneata crezi în realitate? Mă înduioșezi! Nu te-aș fi crezut atît de naiv... Să fim serioși! Noi sîntem cei care facem realitatea“? (*apud Marcel Schneider Fayard, 1964*).

Fantasticul și granițele sale

De remarcat că majoritatea definițiilor țin seama de un factor prin excelență subiectiv: reacția cititorului. Acesta, pus în fața unei întâmplări neobișnuite, ieșite din comun, caută o explicație rațională și nu o găsește ori nu e sigur de ea. Caillois: „Orice literatură fantastică înseamnă ruperea ordinii recunoscute, irumperea inadmisibilului în sînul inalterabilei legități cotidiene.” (Cine stabilește ce este admisibil și ce nu?) Castex: „Fantasticul (...) se caracterizează (...) printr-o intruziune brutală a misterului în cadrul vieții reale.” (Dar viața însăși e un mister!...) Louis Vax: „Povestirea fantastică ne înfățișează nouă, locuitori ai unei lumi reale, niște oameni ca și noi, plasați deodată în fața inexplicabilului.” (Ce era inexplicabil ieri, astăzi poate fi explicat științific.)

Într-o carte publicată acum două luni, Tzvetan Todorov ține și el seama de lector în construirea definiției fantasticului, dar de un „lector implicit”, adică lectorul cerut de însăși structura specifică a acestui gen literar. (Vezi Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Seuil, 1970) Cititorul, susține esteticianul structuralist, pendulează între o explicație naturală a întâmplării insolite care i se prezintă într-o povestire fantastică și o explicație supranaturală. Această pendulare îi creează o stare de ezitare (de frică, spunea Louis Vax în *Séduction de l'étrange*) care dovedește că ne aflăm în fața unei opere literare fantastice. Ezitarea aceasta o poate avea și unul dintre personaje (nu e întâmplătoare folosirea cu predilecție a persoanei I în cazul narațiunii fantastice), fantasticul fiind „un caz particular al categoriei mai generale a *viziunii ambiguë*”. Important este ca cititorul (implicit?) să respingă interpretarea alegorică, precum și cea pur poetică. Aici lucrurile se complică și pînă la urmă am rămas cu impresia că, vrînd să depășească definițiile anterioare (să treacă de la lectorul real la cel „implicit”), nici Todorov nu izbuteste să dea o definiție cuprinzătoare și precisă în același timp. Fantasticul, după el, e un sentiment evanescent (ezitarea), depinzînd în întregime de cititor, și criticile pe care i le aduce lui Caillois sau Lovecraft se întorc împotriva lui însuși. O operă fantastică, în această concepție, nu poate fi receptată ca atare decît pentru o clipă, în momentul de ezitare și incertitudine al cititorului; pînă atunci, ea ține de domeniul miraculosului, cititorul negăsind decît explicații supranaturale, iar după aceea, cînd intervin explica-

țiile raționale, intră în granițele straniului. Fantasticul, așadar, ca gen literar, nu există decît într-o ipostază ideal-teoretică. De aceea aș propune ca operele susceptibile să fie receptate ca fantastice, pentru că declanșează fie o stare de incertitudine, perplexitate, fie una de frică, să fie considerate ca aparținînd miraculosului (basmele, feeriile), straniului (romanul negru, gotic, o parte din povestirile lui Poe și Hoffmann), oniricului, iar fantasticul să fie nu o categorie literară, ci o noțiune categorială a psihologiei estetice. Altfel teritoriul acestui gen literar ar fi extins nepermis de mult (interferînd și pe cel al realismului de tip dostoevskian: de pildă, Kafka ce este?) și ar avea o instabilitate de-a dreptul exasperantă pentru estetician și criticul literar.

În sensul acesta am încercat să alcătuiesc o antologie a literaturii fantastice franceze, de la Cazotte pînă la Robert Pinget, lărgind conceptul dincolo de hotarele literaturii fantastice ca gen literar născut, să zicem, în romantism și ilustrat în acea epocă mai ales de operele lui Hoffmann. Astfel am putut introduce în această antologie care o contrazice și pe aceea a lui Castex și pe aceea a lui Caillois, și fantasticul de tip romantic (oniric sau straniu), și pe acela de tip suprarealist (bineînțeles, proza, poezia, cum bine au arătat — pe căi deosebite — Louis Vax și Matei Călinescu, nu intră în cîmpul fantasticului, care nu se poate naște fără un spațiu epic) și acela mai eclectic, contemporan, ocolind doar operele de science-fiction.

Interesantă ar fi publicarea unei antologii a literaturii fantastice românești, de la Eminescu (sau chiar de la „Cărțile populare“) și pînă în prezent, care ar arăta cît de exagerată e opinia după care literatura română ar fi o literatură eminentemente realistă.

Asta chiar dacă o definiție exactă și cuprinzătoare a noțiunii de literatură fantastică se arată a fi mai greu de dat.

Argeș, nr. 9, 9 sept. 1970, p. 19

CRONICA LUI NARCIS

Leonid Dimov —
Semne cerești

Neîncrezător și neîndemnic, Dimov a încercat să folosească în metafizică uneltele poeziei într-un mod paradoxal: îndepărtându-se de aceasta din urmă. Calea urmată ducea la un adevăr presupus a fi oglindirea celui firesc, dar necunoscut.

După repetate eforturi de a merge mai departe paralel cu lumea de el construită de-a lungul Marelui Drum, Dimov a încetat să trianguleze, gestul său a devenit, în aparență, negativ: ridicînd vasul de cleștar al vise-lor, cu amîndouă mîinile, mult deasupra capului, l-a trînit cu toată puterea de lespezi. Ciudat lucru, deși policrome, cioburile împrăstiate care încotro erau perfect egale. Așa s-au născut, probabil, cele patruzeci de ronderuri adunate într-o carte: reac-
țiune vehementă în încremenire,
stranie tendință înscrisă „meta-
fizic“ într-un rotund palpabil:
„Papuc trandafiriu călcîi ivind/
Ca de copilă veche și precoce,/ Iar sufletu-mi, de-a surda, sus
pe grind./ Să țipe după gleznă,
fără voce.“ Reacțiunea este ve-
hementă, dar nereceptabilă, pre-
cum clamorile unui cataleptic.
O încercare de a închipui viața
de apoi, dar și o proiecție ironi-
că asupra celei pămîntești.

Ce rămîne după ce ființa spirituală e firesc despuiată de funcțiile evoluției? „Un iris orb cu negre vine/ Aît rămîne-n fața mea.“

Abia după ce poetul, printr-un efort introspectiv, se detașează în spiritual și navighează liber prin edenul infinit al lucrurilor native dispuse în acherontic caleidoscop, el palpează existența unui centru ordonator, închis într-o succesiune de odăi, vechi obsesie în poezia sa: „Aud cîntînd la clavecine/ Mari îngerese-n catifea/ Larg răsîndită în tricline/ Cu fluturi luminați abia/ De-un iris orb cu negre vine.“ Pot fi imaginate și alte lumi, cu alte centre de comandă. În această axiomatică, odaia închipuie tocmai lumea reală, — deplasată în spiritual: „E-un ou adînc odaia-n care mor/ Cu trandafiri albaștri la perete,/ Nici geamuri, nici lucarne, nici pridvor/ Ci doar, la depărtări egale, pete“, scrie Dimov în seria de pseudo-sonete închinată infinitului neutru dintre viață și moarte. Multiplicată (dar fără uși) în *Poemul Odăilor*, încăperea de unde pornesc tainele este inclusă și în *Rondeluri*, ca un sîmbure de forță neomologabilă care, chiar dacă nu poate fi concepută și nici măcar intuită pe căile obișnuite ale gîndirii, poate fi „imaginată“ într-o schemă minimă, infinit apropiată de autonegație, dar niciodată confundîndu-se cu aceasta. E un mod de a protesta împotriva problemei fundamentale, o încercare de a reduce la minimum (însă nu la zero) zona metafizicii.

Traversarea codrului întunecos e presupusă. Ne aflăm într-o anti-Broceliandă (cuvîntul *anti* e folosit precum în anti-materie ori anti-particulă), cu toate însemnele celei magice, dar fără misterele de nepătruns răspîndite de Merlin. Mai mult, în afara cotidianului revolut al memoriei, populat de întîmplări halucinate, se conturează o regiune a somnului curat, în atmosferă de mirt și busuioc, vegheat de zîmbetul amețit al unei liniști absolute. E somnul sfințelor. Dar sfințele care dorm în rondelurile lui Dimov nu și-au păstrat din virtuțile consemnate de religii decît sfințenia: „Era o sfință fără sfinț,/ Fără credință, fără casă./ Avea doar inimă și gînd/ Și-o fustă verde, de mătășă.“

Lipsește credința, lipsește dogma. Chiar dacă amintirea îl învie pentru a decora cine știe ce peisaj altminteri spelb. E, această ultimă carte de versuri a lui Dimov, o nouă încercare de a ocoli metafizica. De aproape, de data aceasta, din păcate. *Tempus fugit!*

Argeș, nr. 11, nov. 1970, p. 4, 18

LEONID DIMOV

Poezia — mod de existență

Există o limpede tendință a omului nefamiliarizat cu practicile cugetării de a se socoti omniscient și de a nu se retrage din nici o dispută, oricât de îndepărtată ar fi ea de preocupările sale. Dimpotrivă, insul dedat reflecției cu greu se lasă prins în dispute, chiar atunci când ele îl privesc direct. „Poezia ca mod de existență“ este una dintre cele mai înguste teme din câte cunosc. Mult mai largă mi se pare tema inversă: „Non-poezia ca mod de existență“ sau, pentru a fi mai explicit, excluderea poeziei din existență — înțelegînd, desigur, prin aceasta din urmă existența cotidiană, traiul zilnic. Într-adevăr, în toate compartimentele vieții moderne, de la cele ocupate de oamenii simpli pînă la cele dedicate marilor savanți, se simte dorința generală, uneori mărturisită, de a reduce cantitatea de poezie care împovărează faptul cotidian, mereu geometric, mai iute, mai „eliberat“. Nu lipsesc nici îndemnurile platonice de izgonire a poetului din cetate.

Acest impuls al „lepădării de poezie“ e firesc într-o epocă atît de zgomotoasă, de trepidantă, de doritoare de confort. Progresul uluitor al științelor informaționale a conturat fantoma

unui om cibernetic încă neconstituit aievea, aruncându-și însă de pe acum umbra sepulcrală asupra domeniilor celor mai fragile ale spiritului. Or, poezia suferă de o astfel de fragilitate. Se spune chiar că e un viciu de tinerețe. De aceea, nici un detractor al poeziei nu se simte prea bine, mai ales atunci când reușește s-o ucidă în el însuși. E cu neputință ca un asemenea ucigaș de adolescenți să nu fie ros de remușcări atunci când lucrurile încep să nu-i mai spună mare lucru prin ele însele. Și, în ipoteza că omul nu e redus la animalitate, oricare i-ar fi fost potențele cu care a pornit în viață, el ajunge să trăiască în cele din urmă clipa tainică a comuniunii cu lumea. Cîta pustietate, cîta sfișietoare necredință îl va copleși atunci, fără voia lui, dacă a păcătuit împotriva zeului celui mai delicat: propria sa capacitate de transfigurare. Cît de prisoselnic va deveni micul lui utilitarism cotidian care, după ce a reușit să reteze toate aripile, încremenește acum în forfota reptantă a unor imagini amputate.

Spre deosebire de preocupările imediate, poezia ține de o încrengătură esențială a ființării. Realitate. Vis. Abstracțiune. Totul poate fi supus folosului imediat. Omul, însă, folosește acest tot abia în clipa cînd este mediat de bucuria folosirii sale, cînd utilitatea este amendată, trecută prin ciurul unei spiritualități constante și vivace. Altminteri subiectul suferă o diminuție înjosoare pînă la confundarea cu obiectul. Care e „soluția tampon“ menită a da un sens relației dintre om și lucruri, dintre subiect și obiect? Care este zona de aură care face imposibilă confundarea acestor două ipostaze ale existenței care se atrag cu atîta vehemență și ostilitate? Este, fără îndoială, ceea ce înțelegem (fiecare în felul său), prin poezie. Deși ține de esență, poezia e deci implicată în existență. Și, nenorocirea ei dacă implicația este acuzatoare!

Existență în fiecare spirit individual, poezia devine mod de existență numai atunci cînd subiectul o ridică la rangul de obsesie. Poezia se confundă atunci cu viața „poetului“ și nu cunosc asemenea vieți în afara galeriei marilor creatori. Mi se pare de aceea o supremă aroganță a povesti cam ce se întîmplă atunci cînd viața și poezia coincid.

LEONID DIMOV

Urbs Beata

Închipuiți-vă mirarea unor cosmonauți care ar găsi pe cea mai moartă dintre lune un imens templu baroc construit din nestemate. Iar înăuntru o scrisoare pe care niciodată nici un om de știință nu ar putea-o descifra. Detașarea operei de artă nu numai de creator, dar și de semnificația ei utilitară (există și un pragmatism religios) îi conferă o ciudată măreție. Câtă ispită cuprind — de pildă — construcțiile funambulești ale extaticilor, privite cu ochiul rece al ateului. E o dimensiune aparte în zîmbetul ironic cu care cel ce nu crede însoțește viziunile celor ce cred. S-ar putea ca tocmai el, ateul, să se bucure cu adevărat de bunurile artei religioase. Din ochii săi adicrea rece a ironiei a spulberat spuza extazului.

Aureolă

**Cele
cinci fețe
ale
poetului**

Cînd lucrurile încep să-și piardă noima, ori cugetul nu mai răzbate decît anevoie prin șicana lor, cînd scrisul, vorba nu mai reprezintă nimic altceva decît un al doilea sistem de semnalizare, te întorci cu spatele la tine în-

suși și redeții ceea ce ai fost înainte de a fi pornit cu pluta peste ape: un bufon. Caricatură a unor divinități dispărute, la curtea cărora ai executat de atâtea ori un salt mortal menit a stîrni nu uimirea, ci rîsul.

În disputa dintre om și moarte, dintre ființă și neant, poetul joacă rolul bufonului. Un rol serios, tragic, numai demnitate și curaj. Rîsul stîrnit în timpul vieții devine, post-mortem, aureolă.

„Fie ca pe cele de pîn-acum“ — spune don Quijote pe patul de moarte — „care-au fost spre paguba mea, adevărate aiureli, să mi le întoarcă moartea, cu ajutorul cerului, spre folosul meu.“

Așa s-a și întîmplat. Nu sînt eu cel dintîi care să fi simțit cu înfiorare pe creștet talpa cavalerului de la Mancha. A te-ntreba și-a socoti „de-a lor zădărnicie“ este — socot — una dintre funcțiile poetului. În poezie, cuvîntul poartă de aceea o contrasarcină: aceea a umorului, a ironiei. Poetul sfărîmă lumea pentru a o zidi din nou. Dar o zidește cumva din prefabricate, adică din piese alcătuite de el, în așa fel încît să poată suporta un număr cît mai mare de îmbinări. Și cu cît acest număr este mai mare, cu atît poetul este mai bun. Cu atît însă, și *personalitatea* sa se destramă, el întorcîndu-se în lumea fericită a omului obișnuit.

Cunoaștem — desigur nu datorită lui, ci mai ales lui Sainte-Beuve — mai totul despre Alfred de Vigny, dar nu știm mai nimic despre Homer. Poate doar zvonul cum că ar fi fost orb.

Nu vreau să pledez pentru *depersonalizarea* poetului. Ea se realizează oricum în marele laborator al istoriei. Vreau să spun doar că discreția, viața obișnuită, nu este nicidecum improprie poeziei. Poți ajunge ministru de externe ca Lamartine, ca să nu mai vorbim de — *hélas!* — Victor Hugo. Dar poți fi foarte mare poet fără să fii nicidecum o „personalitate“. Dacă ne-am gîndi la discreția vieții lui Bacovia, sau la Saint-John Perse, ne va apărea cu atît mai evidentă indiscreția vieții lui Hemingway sau Serghei Esenin. Fiecare ins cu firea lui. Dar nu mă pot opri să nu mă gîndesc la vaganții călători prin miracolele medievale, la libertățile pe care și le îngăduia Rutebeuf la curtea fratelui lui Ludovic cel Sfînt sau la dubiosul Villon, atît de cheltuitor cu propria sa viață.

Cu toții converg către Alonso Quijano cel Bun și conturează în mintea mea chipul poetului-bufon, clown prin excelență pe scena întregii lumi. Cu libertățile și primejdiile pe care această meserie le

incumbă, dar și cu răsplata ei postumă. Ce-a mai ieșit la iveală din tumulele Elsinorului? Doar tigva lui Yorick.

Pe marginea unui catren

Nimic mai singular, mai precis delimitat ca opera de artă, în ciuda faptului că reprezintă un bun comun. Cu toții ne bucurăm de *Uciderea pruncilor*, tocmai pentru că e numai sufletul bătrînului Bruegel acolo. Cuprinși de o dulce emoție în fața *Masacrului Tebanilor*, ne simțim ca la noi în domeniile lui El Greco.

Locuiesc în propria-mi casă,
N-am imitat nicicînd pe nimeni,

scrisesse filozoful pe poarta „casei” sale („La Gaya scienza”).

Pentru a adăuga însă imediat:

Și-mi bat joc de toți aceia
Care nu fid de ei înșiși.

Singularizarea și autoironia — iată condițiile marei arte. Nimic mai apropiat de acești doi factori decît monștrii lui Bosch, atît de caraghioși în încremenirea lor secundă, ori personajele ce cîrtesc în romanele lui Dostoievski, „ridiculi” pînă și în visul unei utopii amenițitoare. Faptul că poetul stă la adăpostul artei sale, la adăpostul unei magii formale, doar consimțite de alteritate, însă nicidecum eficace, trebuie să trezească în el o conștiință a ridicolului, un sentiment acut de autoironie. Altminteri nu s-ar deosebi prin nimic de barbarul sumbru cu halca frăgezită sub șauă. Acesta e la el acasă peste tot și nicăieri.

Comicul eternității

Totul începe o dată cu sfîrșitul. Pînă atunci, totul e o melodramă. De nenumărate ori în cuprinsul operei dostoievskiene, intervin mici scene finale, aproape insesizabile în clocotul vieților. Ca,

de pildă, sfîșietoarea scenă a înmormîntării fiului de către tată. Dricul, parcă dus de vîntul colbăit, pierde după colț. Ultima imagine e aceea a tatălui care aleargă după un dric care a și dispărut. Simbol al discontinuității, scena se conturează ca un miez generativ al marilor tumulturi, fluturînd asupra-le mantia unei ironii cumplite.

Dostoievski nu e un tragic. Psihologismul, sondajul abisal, cunoașterea sufletului omenesc sînt la el mijloacele care scuză scopul. Dostoievski este un scriitor comic. Adică un maestru al comicalului pur. Al grotescului absolut. Al duioșiei lăcrimate fără rost în fața giumbușlucurilor unui clown. Da! Dostoievski este un clown al unei lumi întregi, un bufon al unui stăpîn nevăzut, cu care se confundă. Nu se știe cine stă pe tron: împăratul sau măscăriciul. Iar mobilul întregii comedii e dictat de voința aleatorie a curții. Dostoievski *nu se poate opri*! Totul, toți, îl îndeamnă să fie un om „întreg la minte“, un ins cumsecade, adept al ordinei și al tihnei biruitoare. Dar, în ciuda tuturor sfaturilor propriiei sale conștiințe, a legilor celor mai cotidiene, Dostoievski nu se poate opri să tragă diavolul de coadă, să întoarcă relațiile cu fațeta lor absurdă și mai ales ridiculă.

Neastîmpărul specific dostoievskian, specific omului contemporan, am spune astăzi, se datorește unui decalaj. Între cantitatea de poezie pe care omul apucă s-o așeze în act, și iuțeala cu care se desfășoară actul. Dacă una dintre aceste două relații, poezia și viața, urmează o curbă defectuoasă, lumea absoarbe o pustietate nefirească, uneori sfîșietoare, întotdeauna însă atrăgînd în vidul constituit, forme absurde, ridicule, grotești. De ele își bate joc Dostoievski, îndemnînd indirect la poezie, spun indirect, pentru că el însuși, deși gravita amețitor către misterele poetice, n-a ajuns niciodată să se confunde cu ele. Este aceasta o boală a secolului XIX sau a societății „clătinate“ din Rusia acelei vremi — n-o putem spune.

Este limpede însă că Dostoievski nu știe să îmbrace faptele cu veșmintele aeriene ale poeziei. Nici cele mai pregnante vise povestite de el nu depășesc farmecul nud al frumosului „natural“. În acest sens, putem spune că Dostoievski este mai mult decît un realist. Este însă neîndoielnic faptul că autorul *Idiotului* are mirajul unei utopii *absolute* (vezi *Visul unui om ridicul*). Numai că această utopie se realizează abia după trecerea unei eternități (sau chiar a *cîtorva* eternități).

Un cetățean al cantonului Uri

Toți comentatorii au intuit, ba chiar au spus că, în ciuda participării sale absolute la evenimente, Stavroghin rămâne un spectator. Faptul că micile și marile sale crime îl conturează drept autor moral și nu material (dimpotrivă, materialmente este o victimă, un „umilit“, un ofensat, un „bătut“ chiar), nu este întâmplător. Stavroghin păstrează neîncetat o *luciditate* care-i îngăduie nu să se oprească la marginea prăpastiei, ci *să meargă* pînă acolo, fără spaima de a da greș.

„Varvara Petrovna se repezi pe scăriță în sus... Cetățeanul cantonului Uri atîrma spînzurat chiar în spatele ușii. Pe măsua zăcea un bilețel scris cu creionul: «Să nu fie învinuit nimeni. Eu singur.»“

Pentru această ultimă apariție a sa, Nicolai Vsevolodovici Stavroghin, „marele păcătos“, idolul sufletelor feminine din capitale și din provincii, pîngăritor și profet, devine un simplu cetățean. Un locuitor anonim al „defileului“. Nu numai că sinuciderea (premeditată și realizată) pecetluiește eșecul acestui sumbru orgolios, dar ridicolul existenței sale sbîrcite este implacabil: „cetățeanul cantonului Uri“ nu mai este Nicolai Stavroghin, ci exuviul jalnic al unui măscărici ratat.

Măscărici pentru că a mimat totul: și păcatul și generozitatea, și teama și îndrăzneala. Ratat, pentru că niciodată n-a depășit faza de luciditate. „Eu nu sînt capabil“ — scrie el în ultima epistolă — „să-mi pierd rațiunea vreodată și nu sînt în stare să cred vreodată într-o idee... Niciodată, niciodată nu voi fi în stare să mă împuşc.“ Și totuși, hotărîrea fusese luată, pe masa alăturată cadavrului celui spînzurat au fost găsite un săpun, un ciocan și un cui... de rezervă. Deci, pînă la capăt, gestul unui măscărici: a mima frica de moarte, a anula pînă și gestul sinuciderii, devenită cumva, un fapt divers.

Argeș, nr. 2, febr. 1971, p. 17

LEONID DIMOV

O, de cînd trecut-a vremea cînd ne adunam seara, fiind copii, ca să ascultăm „subiectul” unui film. Domeniu al egalității, subiectul era marele inamic al esenței. Pentru că niciodată un film n-a plăcut datorită subiectului. Ceea ce place și e reținut de memoria noastră esențială — nu de aceea memorie clasată printre mașini, vezi Norbert Wiener — nu are nimic comun cu subiectul. Dimpotrivă.

Cîte eforturi de memorie trebuie să facem ca să ne amintim „subiectul” filmelor celor mai dragi, al acelor filme care ni se par mai vii decît realitatea. O scenă, un chip, o situație — și atît. În schimb atmosfera, mesajul de viziune, sîmburele misterios al filmului care ne-a plăcut rămîn intacte — ba chiar cresc o dată cu anii. Pentru că filmul bun are toate însemnele visului. Mai mult decît atît, are chiar funcția lui.

Desigur, nimeni nu moare dacă nu se duce la cinema, dar a nu fi văzut *Copiii paradisului*, *Lili* sau *Fragii sălbatici* (și cîte filme n-au apucat să ruleze la noi, rămînînd asemenea artei ipotetice a oamenilor din stele!) este tot una cu a nu fi citit *Don Quijote*, *Castelul* ori *O coborîre în Maelström*.

Despre subiect

Se poate trăi, fără îndoială, numai în „documentar“. Dar aceasta înseamnă a te încăpășina să rămâi în statistică. Ieșirea din statistică este echivalentă, pentru omul de azi, cu ieșirea din ape pentru străvechile amfibii potențiale. Filmul neaservit evenimentului, filmul cu viziune și mesaj artistic, tocmai pentru că depășește frontierele realului cotidian, ajută conștiința colectivă să ajungă la visul colectiv, ingerînd benefic opozițiile, altminteri nefaste, ale civilizației. În acest film subiectul e un pretext reducîndu-se, aproape întotdeauna, la o simplă și banală succesiune. El poate fi rezumat într-o frază.

Dimpotrivă, la filmul lipsit de viziune, subiectul, adesea foarte complicat, înseamnă totul. Dar, pînă și cele mai inerte realități cotidiene pot fi încărcate cu bizarerii, absurd, mesaj — de pildă, deschiderea unui gang tenebros către grădini înșorite, strădania gîndacului de a escalada o bornă kilometrică sau, atunci cînd se stîrnește din senin o rafală de vînt, jocul frenetic în mijlocul străzii pustii, al unor ziare rupte.

Luceafărul, nr. 17, 24 apr. 1971, p. 6

LEONID DIMOV

Întreaga încercare de a reconstitui „fosila“ poeziei moderne (oricât de paradoxal ar părea, poezia modernă este tratată ca o fosilă) pe care o face Marcel Raymond se rotește în jurul unei imagini, imaginea poetului neconformist: „În universul construit de om spre folosul său, unde se simte la el acasă, în siguranță, protejat de rațiune, de morală, de poliție, la adăpostul orașelor unde nu se mai văd păsările cerului, al caselor, al odăilor, al ideilor *comode*... în acest univers fictiv, pe care îl credem real, pe această planetă lansată în spațiu (nimeni nu se îndoiște de aceasta!), apare un poet. Semănător de neliniști, aducător de dezordine, îi va fi greu la început să fie altceva. Cea dintâi misiune a lui este să dezorienteze“. Dar, a deteriora tihna mic burgheză e o condiție și nu un scop, mai ales pentru poet. Dorința de ordine superioară crește paralel cu satisfacerea setei de dezordine, sau mai bine zis de dezordonare.

Poetul autentic, marele poet e ca vinul. Se limpezește prin învechire. Antiromanticul Maurras avea dreptate, într-un anume fel, atunci când îi răspundea în 1892, lui A. Retté: „Ai văzut ființa dintâi. Dar te-ai oprit aici.

Criteriul decisiv

N-ai văzut ordinea pământului și a cerurilor ivindu-se din amestecul acestui noroi universal. Și n-ai făcut nimic pentru a grăbi nașterea limpezimilor și armoniilor. Nici un început de frumos, frumusețea adevărată se află la capătul lucrurilor." Marcel Raymond, la rîndul lui, e mai bizantin decît pare la prima vedere. Pentru că aceasta este și părerea lui, aproape mărturisită.

Raymond opune baricade marșului destructiv al suprarealismului, atrăgînd atenția că doar maghernițele merită să fie dărîmate. În felul acesta catedralele vor părea și mai impresionante: „Nu este însă suficient să zdrobești armătura care încătușează omul, să instigi la revoltă împotriva evidențelor, să deschizi prăpăstii pretutindeni. E menirea poetului să astupe prăpastia, să semene germeii unei liniști provizorii, dar supraomenești.“

Descatenarea spiritului, înlăturarea falsului cotidian, abolirea convențiilor uzuale nu înseamnă arderea cărților și trăire absolută. Dacă ar fi așa, spiritul ar deveni inutil, idealul uman s-ar confunda cu involuția. Raymond reface, de aceea, o serie străveche: lumea aparentă — lumea mijlocită de spirit — lumea eului, în care elementele preluate din lumea reală au devenit simple imagini „abstracte“, fragmente de intuiții „intelectuale“ dacă ne-am reîntoarce la Kant, dar dacă ne-am *reîntoarce*! E, demonstrează cu o rece vehemență Raymond, vorba de o regăsire, o reaflare a interiorității: „... nici realul, nici absolutul nu pot fi întîlnite la capătul unei însușiri de concepte sau al unei dialectici; ele pot fi descoperite în concretul psihic. O sensibilitate nouă, de o infinită delicatețe, orientată către acele fenomene care ar constitui obiectul unei «metapsihologii» — iată facultatea specifică poetului modern; ea îl poate ajuta să regăsească universul în propriul său *eu* și să-și imagineze sensul acestui univers.“ În fața acestui sens, deci în etapa imediat următoare, suprarealismul clachează: „După ce amenințase să invadeze toate teritoriile literaturii noi, suprarealismul lasă impresia unei forțe care nu a știut să-și regăsească propria sa cale, asemeni unei mari speranțe înșelate.“

Ce propune Raymond? Un fel de hibridare între suprarealism și „valéryism“ („constrîngerile sînt necesare pentru a se opune risipirii permanente a gîndurilor“)? Desigur, dar, poate, nu numai atît. Raymond se gîndește la o sinteză absolută care însă (noi o spunem)

n-are nimic comun cu „noua ordine franceză”: „Visul nostru are poate aceeași valoare ca și veghile noastre. Poezia adevărată nu își-
nește din senzație, dar e necesar ca senzația să fi inundat tărîmurile
obscure ale memoriei. E necesar ca ființa întreagă, în comunicare
cu tot universul, să participe la elaborarea firească a celei mai neîn-
trerupte, în aparență, poezii.” E semnificativă în acest sens critica,
în esență negativă, pe care Raymond o face poeziei lui Michaux:
„Dar lângă el așteptăm zadarnic clipa catharsis-ului ori măcar o
încercare de descătușare...” Deci „nimic de făcut”, dar și „nimic
dictat” (chiar, sau mai ales, dacă dicteul e automat). Raymond nu
propune o soluție. E prea delicat. El *preconizează* o poezie făcută
la lumina zilei, dar după nopți întregi de vise, în orbita precisă a cri-
terului valoric: „Adevărata poezie e mai puțin preocupată să se
ascundă: disprețuind orice fel de ermetism, tainică fără a urmări și
fără a se gândi să fie astfel, ea este protejată de natura ei inaltera-
bilă”. Iată de ce, la mai bine de trei decenii de la prima sa apariție,
cartea lui Raymond nu a devenit desuetă. La noi mai mult decît în
Franța, pentru că la noi poezia nu trece prin cumplita perioadă de
„blazare” pe care o parcurge în Apus. E firesc de aceea să fim de
părerea lui Mircea Martin, semnatarul desăvîrșitei prefețe la ediția
românească: „Apologia pe care o face Marcel Raymond *calității* ne
pare mai eficace decît un poem.”

Secolul XX, nr. 5, mai 1971, p. 178-179

LEONID DIMOV

O definiție în imagini

În labirintul cerebral al fiecăruiua zac ascunse prin unghere cel puțin câteva imagini salvatoare. Ele deschid etape noi de așteptare, asemenea unor albe blagoveștenii. Din aceste puncte de condensare pleacă probabil efluviile magice ale visului. Și tot aici, atunci când visul rămîne treaz, pornesc săgețile cu dulce otravă în vîrf care, înfipte în mult-încercatul trup al realității, îi conferă o nouă dimensiune — aceea a visului. Acest fenomen de maclare între vis și realitate e cu deosebire prezent în pictură. În indiferentismul compozițional al lui Bruegel, în foșnetul mat al frunzișelor lui Watteau, în extensia către eternitate a clipelor încadrate cu flori de către Rousseau Vameșul, parcă bate inima fragilă dar tenace a unor vechi și iubite fragmente de amintiri. Și, desigur, o anumită cantitate de regret, de părere de rău că tocmai cu încheierea pînzei Tabloul, odată sfîrșit, smulge din lada de zestre a creatorului pozele cele mai de preț și le lasă să lunece pe panta infinită a alterității. Este clipa divorțului, a despărțirii dintre om și visul său, clipa artei. Iată, pe o nesfîrșită și necunoscută planetă, învelită în neguri groase și nori bulbucați, se întinde din zare în zare

drum răscolit de urme de care, drum înămolit și lat. Nici un fir de iarbă, nici o bornă. Doar în mijlocul drumului, departe, între cei doi bulgări de noroi neuscat, în cea mai desăvârșită părăsire și singurătate, un căruț din șipcă vopsită, nu mai mare decât o palmă, semn că pe acolo a trecut cândva un copil. Culoarele prea vii ale jucăriei parcă țipă de durere, în opoziție cu pustietatea posomorâtă și fără margini din jur. E, această imagine, amintirea unui vis care continuă să mă chinuie și mă îndeamnă a o substitui unei definiții a artei.

Pentru că numai în aparență jucăria de pe Neptun e inutilă. În realitate numai datorită ei tot deșertul — neapărat funcțional — al necunoscutei planete poate fi înscris în registrele cugetului. Altminteri rămîne străin și închis în sine. Din păcate însă, procesul e reciproc. Cea mai somptuoasă orhidee e anulată de întunericul nopții.

Lipsa de gratuitate a artei e funciară: neslujind nici unui scop, ea e cel mai sigur mijloc de a face suportabilă sălbăticia primordială a lumii și, ulterior, de a deschide ferestre către infinit după ce gradul de intimidare, de reducere la domestic devine, la rîndul său, de nesuportat. Cultul artei este, de aceea, firesc oricărei societăți viabile. Condiții favorabile maxime pentru dezvoltarea creației și, în primul rînd pentru libertatea ei, iată ce trebuie să asigure societatea artei pentru a trage maximum de foloase de pe urma acesteia. Și nu există nici o deosebire între decapitarea unui individ acuzat pe nedrept și decapitarea unei opere.

Locuitorii satului Mittelbergheim din Alsacia încearcă și azi un soi de teamă înainte de venirea furtunii. Ei cred că se va ivi pe drumul ce duce spre Barr un căruț imens picurînd tot de sînge. Mînat de un schelet care ține un cuțit în loc de bici, căruțul e purtat de schelete de cai. În căruța se află un ins ce-și ține capul pe genunchi și-l oferă la răstimpuri trecătorilor întîlniți în cale. Legenda spune că nimeni nu primește acest cap deoarece e al lui Euloge Schneider, un alsacian care a făcut să cadă pe ghilotină mii de capete în timpul Revoluției Franceze. Nici o legătură, desigur, între cele două vechicole. Mă gîndesc însă că nimeni n-ar accepta jertfa unui cosmonaut, de pildă, care ajuns la Neptun și găsind jucăria amintită mai sus, o distruge în loc de a o aduce pe Pămînt, sub motiv că nici un copil nu putea trece pe acolo înaintea sa, iar miracolul nu există.

LEONID DIMOV

E plină lumea de zgomote. Nu numai zgomotele care te lovesc în față, ci și tot felul de zgomote secunde, crîmpeie de muzici, de silabe ininteligibile în ceață. Ele alcătuiesc fondul, salteaua pe care se așează (temporal și spațial) noile vibrații. Nu poți scăpa de ele și nici nu trebuie s-o faci în măsura în care nu depășesc decibelii aflați la limita normalului.

E drept, Kant se supăra la ivirea trecătorilor în traiectoria plimbărilor sale de după-amiază. Desfășurarea gîndului cere liniște. Adică singurătate. Adică respingerea larmei. Dar, închipuiți-vă o lume fără larmă, fără bîlciuri, fără iarmaroace, fără procesiuni, fără mistere. O lume aseptică, robită liniștii și cugetului neapărat adînc. Despre ce să cugeți, însă, dacă s-a făcut liniște, dacă amintirile nu mai răzbat, dacă nu se aude decît dansul mut al celor din urmă rezultate?

Să ne înțelegem. Nimeni nu poate fi împotriva celor din urmă rezultate, dar atunci nici împotriva căilor care duc la ele. Or, aceste căi sînt pavate și cu cioburi, cu fragmente din marile erori de altădată. Această afirmație ar fi o cumplită banalitate, inutil repetată, dacă insinuarea

**Misterul
sub-baremului**

unei prezumții savante n-ar primejdui și domenii pe care ar fi bine să le ignore.

X
|
Intervine, în artă ca și în cercetarea fundamentală, momentul unei paradoxale intuiții intelectuale ce pretinde ca precizia, delimitarea, conturul net specifice modului științific de a privi lumea reală să se anuleze, lumea din afară să intre într-o fază de devălmășie, totul să se învelească într-o subțire ceață luminoasă care, odată risipită, să ivească o lume neclintită, o lume altfel pe undeva, o lume prezicătoare, o lume mai inteligibilă. Iar momentul receptării operei de artă nu e altul decât drumul invers pe care spectatorul îl face de la ultimul rezultat la scena aceea cețoasă care i-a dat naștere în cugetul artistului. După cum demonstrația unei ipoteze științifice reface invers tocmai drumul făcut pe brânci de savantul creator. Din păcate, nu întotdeauna acest drum invers al demonstrației poate fi parcurs de întreaga societate în chiar clipa în care savantul l-a defrișat. Dacă fiecare din noi e convins că Luna este un satelit al Pământului, doar o mică minoritate a locuitorilor globului terestru pot pricepe sau opera cu rezultatele ultime ale fizicii sau geometriei. Deși aceste rezultate își au sorginea în observații la îndemina oricui, datorită evoluției specifice artei ca și a științei, intervine, la un moment dat, un decalaj, o distanțare nefirească între origine și rezultat. În secolii trecuți această distanțare era anulată în clipa în care devenea pernicioasă:

„Cunosc un om“, scrie Roger Bacon, „și numai unul, care merită să fie elogiât pentru descoperirile sale. Ceea ce alții nu văd, după multe eforturi, decât vag și neclar, ca lilieci în amurg, el vede în plină lumină, fiindcă este un maestru al experienței. El se rușinează să nu aibă cunoștința de lucruri pe care le știu analfabeții, femeile bătrâne, soldații sau țăranii“. Trebuie să reținem din acest citat că analfabeții și celelalte categorii amintite știu și ei câte ceva, iar de necunoașterea acestui ceva se rușina Petrus Peregrinus, autorul Epistolei despre magneți din 1269, pe care îl elogiază filozoful englez.

Astăzi nu ne mai rușinăm de această lipsă de cunoștință, dimpotrivă. În ipoteza că facem parte dintr-una din categoriile neajunse pe treptele ultime ale culturii ne e rușine, sau, și mai grav, sîntem făcuți de rușine. Și totuși dacă în știință cunoscătorul empiric și-a

pierdut rangul — numai rangul, nu și însemnătatea deoarece, după cum spune Lévi-Strauss, „acest timp ne este astăzi redat datorită descoperirii unui univers al informației, în care guvernează din nou legile gândirii sălbatice; tot așa, cerul mergînd pe pămînt în mijlocul unei mulțimi de emițători și de receptori ale căror mesaje, atîta vreme cît circulă, constituie obiecte ale lumii fizice și pot fi sesizate concomitent din afară și dinăuntru“), în artă continuă să se desfășoare în paralel două fenomene net distincte, deși net intricate.

Nu putem spune că bîlciul, pictura de gang, balul de cartier, sărbătoarea, fotografia cu vitrină onirică, producția de ghipsuri de la mahala, orațiile, răvașele sau biletele de papagal sînt doar o modalitate de închidere în sine a maselor, de întoarcere a lor cu spatele ori de combatere a artei „culte“. Dacă ne gîndim la pictura naivă sau la muzica ușoară ne dăm seama că domeniul kitsch-ului nu este iremediabil îngrădit. Aceasta nu înseamnă că preocupările păturilor cultivate în cadrul cărora arta intermitentă poate fi și chiar este un obiect de curiozitate, de nostalgie, de pitoresc, coincid cu ponderea social-artistică a kitsch-ului.

În această zonă a artei neculte — dacă ne e îngăduit a o numi astfel — intervine, lucru ciudat, o mult mai acută *nevoie de artă* decît de obicei, chiar dacă gustul necizelat și uneori primitiv acceptă drept artă încercările pseudoartistice ale unor neaveniți. Mult mai încordată va fi apropierea de obiectul de artă înregistrat la un om de rînd care-și cumpără un înfiorător cîine de ghips duminică la Obor decît verbul sec al intelectualului tehnicist atunci cînd proclamă: „eu tot la Grigorescu rămîn“. Și pe urmă de ce să nu fim drepiți: orice activitate omenească se desfășoară între doi poli — acela al excelenței, al lucrului bine făcut și acela al lucrului de mîntuială, chiar al șarlataniei. Un șarlatan poate exista foarte bine atît în rîndul artiștilor celor mai rafinați cît și al celor mai puri oameni de știință. El poate exista și există fără îndoială și în zona artelor neomologate. Putem spune că numeroși specialiști în pictatul naturilor moarte cu harbuji tăiați sînt niște șarlalani. Factorul Cheval însă nu poate fi bănuț nici o clipă de neautenticitate. Palatul său e omologat printre comorile naționale ale Franței. Dar factorul Cheval a devenit un nume. Cvasiartistul care vopsește firmele de bîlci rămîne

de obicei și pentru totdeauna un anonim precum autorii Vicleimelor sau aceia ai inscripțiilor hăzoase de pe morminte. E aici o condiție asupra căreia artistul „cult”, veleitar, aproape prin definiție, s-ar cuveni să mediteze, în același mod revendicativ în care meditează și asupra artei populare. În definitiv fenomenul unicității produselor în serie poate fi observat și la magazinele Fondului Plastic.

În secolul nostru marcat de fetișuri și alienări aproape implacabile (de pildă fetișul savantului intangibil ori alienarea geniului artistic în măsura în care sînt celebrate socialmente), anonimatul și abstenența tărimurilor obscure ale artelor naive nu pot fi trecute cu vederea. Iar lupta împotriva șarlataniei, a răului gust și a neautenticității nu trebuie să fie extinsă la o luptă împotriva a tot ceea ce nu reprezintă artă cultă. Aceasta cu atît mai mult cu cît orice fenomen, fie el primar sau secundar, fie el natural sau artistic poate constitui un obiect al artei. Se poate picta un apus de soare, dar tot așa de bine poate fi pictată o tarabă de bîlci unde dorm înainte de a fi cîștigate la loterie obiecte reprezentînd pitici de zmaț, nuduri de paftale date cu bronz peste varul peplumului, cocoși de tablă verzulie și lighene ciocnite. A reproba sau a repudia vînzătorii de răjuște de ceară din joile de tîrg e desigur o problemă demnă de a fi luat în seamă. Dar ea (problema fenomenelor para-, pseudo- sau cvasi-artistice) este departe de a fi atît de simplă încît să poată fi rezolvată printr-un edict. Țelul acestei cu totul nevinovate încercări este de a atrage atenția asupra faptului că în zgomotul de fond pe care *se întemeiază* o activitate artistică oricît de avansată, arta intermediară nu reprezintă întotdeauna un bruij.

România literară, nr. 39, 1 sept. 1972, p. 3

În cartea colocviului de la Cerisy-La-Salle despre suprealism, am găsit multe lucruri destul de interesante. Una dintre comunicări avea ca subiect mișcarea Dada și suprealismul (Noël Arnaud); subiect care nu se poate dezvolta fără să vină vorba și despre J. Vaché, A. Jarry și patafizicieni. (Ce admirație aveam pe vremuri pentru Vaché!) Importantă pentru conferința mea la Knokke-Le Zoute e o remarcă a lui Julien Torma, într-o scrisoare către René Daumal (2 oct. 1929): «Le propre de la pataphysique est d'être une façade qui n'est qu'une façade sans rien derrière.» Cam același lucru se poate spune și despre onirismul estetic (structuralist); căci și aici *textul* este propus ca o fațadă fără nimic în spate. Numai că în felul ăsta se mai subliniază o dată deosebirea față de suprealism, dar nu se pune destulă distanță teoretică între onirism și „noul roman”. Acesta din urmă de asemenea disprețuiește profunzimea și nu admite nici cel mai mic sens preexistent care s-ar comunica prin text. Sensul se produce (vezi Ricardou) în „momentul” textului, o dată cu textul.

Pagini
inedite
de „jurnal“

Și-apoi aceste metafore teoretice sînt de multe ori înșelătoare. Căci ce înseamnă la urma urmelor *fațadă*? Această fațadă se vede treaba că e pictată în *trompe l'œil* de vreme ce afișia cititori sînt tentați să se uite îndărătul ei. A nu găsi nimic îndărătul ei este iarăși o chestiune a lectorului care își poate proiecta propriile fantasme în (prin) text. Patafizicienii și dadaiștii se simțeau obligați și să atragă atenția că nu este nimic îndărătul fațadei ori îl împiedicau pe cititor să acorde pînă la sfîrșit un sens. Un fel de *mise en abyme* fără grija subtilității. Dar în cazul ăsta nu se mai poate vorbi nici măcar de o fațadă. (La Tzara, în perioada elvețiană, «le mot nie l'image».)

O observație în cadrul discuțiilor în legătură cu dadaismul și suprarealismul: «L'onirisme, même si je prends le mot dans le sens freudien le plus orthodoxe, c'est la visualisation, c'est le visuellisme, c'est ce que Freud appelle la dramatisation» (Gaston Ferdière).

Pentru Breton, imaginea este un produs spontan (al spontaneității).

Pentru Tzara, spontaneitatea împiedică nașterea imaginii. Evident că Tzara avea dreptate.

Trebuie de fapt făcută deosebirea între Breton-teoreticianul (care e plin de contradicții, ceea ce complică problema) și Breton-poetul.

Un alt expozeu interesant e acela al lui Passeron: *Le surréalisme des peintres*.

Nu e de mirare că Breton a putut scrie că pictura nu e decît un *expédient lamentable*. Sau, și mai semnificativ: «...il m'est impossible de considérer un tableau autrement que comme une fenêtre dont mon premier souci est de savoir sur quoi elle donne...»

De fapt, ambiția suprarealismului e de-a rivaliza cu știința, de-a fi un fel de știință care să nu se supună rigorilor rațiunii... De-aici și principala sa contradicție: cum poate fi arta o cercetare a adevărului, o cucerire a realului? Artă, fie ea poezie, pictură sau muzică, nu înseamnă creare (producere) de opere? Iar creația nu e inventarea unei noutăți? Pe cînd a cunoaște este, dimpotrivă, descoperire a ceva deja existent. «Faire et connaître, voilà les actes qui quali-

fient l'artiste» (Passeron). Pentru suprarealiști, poezia e «un espoir de connaître». Felul în care s-au repezit asupra psihanalizei și a marxismului e semnificativ în această perspectivă. «Le surréalisme est un symbolisme démystifié par la psychanalyse et le marxisme.»

Mai „multe“ suprarealisme:

Un suprarealism doctrinal — și aici rolul lui Breton e decisiv.

Un suprarealism poetic (al poeților).

Un suprarealism pictural.

Passeron îi numește *onirici* (les *oniriques*) pe Rousseau, Chirico, Chagall.

O cugetare a lui Duchamp: «Les mouvements commencent par une formation de groupe et se terminent par la dissémination des individus.»

În *La Révolution surréaliste* (nr. 3, 1925), Naville scrie că pictura suprealistă nu există: și se îndoiește că principiile doctrinei suprealiste s-ar putea aplica la o pictură. Evident că avea dreptate! *Scriptura automată* nu poate exista în pictură. Pictorul produce un obiect de artă. El nu revelează nimic, nu cunoaște. Pentru un pictor problema stilului și aceea a tehnicii sînt esențiale. Pictura tinde spre un limbaj autonom, pictura e „estetică“, nu spirituală. Și mai ales ea nu poate fi angajată politic (decît în cazuri excepționale).

6 august 1974

Pregătind conferința de la Knokke-La Zoute am recitat firește toate manifestele suprealiste editate de Jean-Jacques Pauvert.

O impresie generală (la fel de) dezolantă. Pasaje de un prost gust, o superficialitate ori o frivolitate de-a dreptul surprinzătoare. Al doilea manifest, mai ales, plin de înjurături, excomunicări și formule insultătoare deitate pe un ton copilăresc. Megalomanie și confuzie! (Manifestul al treilea — 1942 — nu mai are aceleași caracter polemic.) Asta în ce privește omul. Teoreticianul, în afară de unele scăpări remarcabile, bate apa în piuă ori se contrazice flagrant. Păcat că nu pot găsi cartea lui Alquié despre „filozofia“

suprarealiștilor, pentru că aş fi foarte curios să văd ce s-a putut decanta din amalgamul ideologic al scrierilor lui Breton. Filozofia suprarealistă! Breton însuși e de un eclectism perfect: de la materialismul dialectic alunecă la magie cu o dezinvoltură desăvârșită. Pînă la urmă îmbrățișează filozofia „suprarealistă” a romanticilor, ceea ce pînă la un punct e firesc, iar la el e chiar organic. Restul nu e decît cochetărie de moment. Cînd scapă de „obligația” (aici ar fi mult de discutat, problema fiind de altfel foarte actuală!) de-a flirta cu partidul comunist — ceea ce-i impunea și pe plan filozofic o anumită alunecare spre un sistem de gîndire care nu i se potrivea — reușește să se adune și să fie mai coerent. Desigur nu i se putea cere să aibă o filozofie originală, dar dorința acerbă de-a împăca neapărat contrariile, de-a găsi acel punct al concilierii tuturor lucrurilor, nu trebuia să devină alibiul facil de care se servea la tot pasul.

Ce e mai grav e incapacitatea lui Breton de-a gîndi noțiunea de structură (și asta fără voința declarată a dadaiștilor de-a distruge totul). Probabil că de aceea reducea poezia (și deci literatura, arta în totalitatea ei) la imagine, la metaforă ori la cuvînt. Pentru el, ansamblul imaginilor, raporturile dintre ele, funcționalitatea elementelor nu contează. Pentru că nu-l interesează esteticul — deși are ticuri literare, o frază extrem de îngrijită etc. Chiar și talent!

Nu știu cum să fac, cum s-o scot la capăt cu conferința din Belgia. Căci voi fi tentat — într-un fel chiar obligat, dacă vreau să delimitez onirismul structuralist — să-l atac destul de tare pe Breton, într-un moment cînd e mai mult sau mai puțin comemorat de niște oameni care îl stimează pînă la a-i face un cult și — colac peste pupăză! — care așteaptă să găsească în conferința mea un omagiu, fie acesta și implicit, adus suprarealismului și desigur lui Breton.

Firește, chiar dacă nu sînt dintre adepți (și culmea e că n-am fost niciodată, n-am avut, cum s-ar spune, o fază suprarealistă), nu pot să nu-i recunosc importanța istorică etc. etc., ceea ce înseamnă a-l îngropa cu fanfară militară. Și asta la un congres comemorativ cînd cadavrul e dezgropat ca să se vadă cît a mai crescut. Și e îmbălsămat ca să crească și mai mult. (...)

Onirismul românesc este mai aproape de „creaționismul lui Vicente Huidobro (vezi și Juan Larrea, Gerard Diego, discipolii săi

din Spania) decât de suprarealismul francez. («Tous fort soucieux d'obéir à une poétique cohérente: l'image irréelle, 'créée', devait s'insérer dans une 'composition'» — Jorge Guillén).

9 august 1974

Breton: «... le surréalisme c'est l'écriture niée».

Împotriva acestei concepții s-a ridicat onirismul (nostru). Disprețuind structura, era normal ca Breton să împingă ceea ce la început era justificată anti-calofilie și căutare de nou și de surpriză pînă la antiscriitură. (...)

În tentativa onirică românească există dorința, poate naivă, de a-i împăca și pe Breton și pe Valéry. Ce-i drept, Breton—teoreticianul polemist, în viață și prea plin de viață, nu poate fi împăcat cu nimeni; dar odată mort, trupul și manifestele răcindu-se împreună, încercarea se poate face. Deși — mă întreb — ce nevoie aveam de Breton, mai precis: de această împăcare a caprei cu varza?

Ideea de-a folosi visul în literatură vine de la romantici. Ideea de structură, de la Valéry (printre alții, firește). Breton ce mai caută? Ori aici cred că trebuie să se țină seama de adevărata noutate a suprarealismului (noutate formulată, dacă se poate spune așa, invers pînă acuma, interpretată, să zicem, pe dos): textul se formează în momentul scrierii; el nu copiază o realitate precedentă. Asta trebuie reținut din scriitura automată — simultaneitatea. Idee analizată cu luciditate și curățată de scorii, scoasă întregă la lumină de „noul roman“ și mai precis de *Ricardou* (care și el a scotocit adînc în Valéry ca și toți *Tel Quel*-iștii de altfel!).

Scriitura automată ca metodă e rizibilă și sortită eșecului; dar tocmai eșecul metodei și dovedirea imposibilității dicteului veritabil al gândirii a înlesnit apariția ideii de producere a textului din el însuși; pentru că principiul unei realități anterioare, a unui fapt (de orice natură) preexistent scriiturii a putut fi atacat, odată spărtura produsă grație suprarealismului, în mod sistematic și cu tot curajul; terenul fusese pregătit, artileria suprarealistă, chiar dacă fără precizie, slăbise moralul adversarului.

10 august 1974

Starobinski: «On a pu très légitimement discerner d'emblée dans le surréalisme un prolongement du romantisme, d'un romantisme qui n'avait pas donné toute sa mesure en France au XIX^e siècle, d'un 'romantisme des profondeurs' (...)» (Marcel Raymond).

Un articol al lui Alain Bosquet destul de bun (trebuie s-o recunosc în ciuda antipatiei pe care o am pentru el.) Un articol despre poemele lui Breton în care știe să mînuiască un scalpel bine ascuțit.

«La grâce — qui manque si cruellement à Breton — est affaire de laisser-aller apparent. Le poème-massue, le poème-image, le poème-explosion ne quémante-t-il pas une valeur autre que la rage de tout exprimer par des avalanches auxquelles il est interdit de résister? Le drame de Breton est de s'interdire la suggestion et de limiter chez le lecteur le travail inconscient de l'imaginaire: ses poèmes, il refuse de les laisser fermenter chez autrui. Il mobilise les consciences et croit pouvoir mobiliser les inconsciences avec la même autorité.» (...) «Si ces poèmes ne sont pas didactiques et directement utiles à l'idéologie surréaliste, c'est qu'il se perdent dans les méandres de l'attendrissement. Son choix est fait, pénible et grave, il ne sera jamais un élégiaque qui suggère, mais un professeur doctrinal.» (...) «Il s'accroche à une formule, que désormais il est l'un des rares à exploiter.»

E clar că s-a format un poncif suprarealist. Grav și semnificativ e că s-a format extrem de repede. Degeaba spunea Breton în primul *Manifest*: «Je ne crois pas au prochain établissement d'un poncif surréaliste.» În același paragraf el afirmă «une certaine évolution de la prose surréaliste dans le temps». Dar cum? Căci respectînd doctrina, evoluția e aproape interzisă. Extinderea, pe care o propune el însuși cîteva rînduri mai jos, a mijloacelor suprarealiste ar cere o încălcare flagrantă a acestei „doctrine” expusă cu atîta strășnicie în același *Manifest* (nu de contradicții duc lipsă textele lui Breton). Iată:

«Les moyens surréalistes demanderaient, d'ailleurs, à être étendus. Tout est bon pour obtenir de certaines associations la soudaineté désirable. Les papiers collés de Picasso et de Braque ont la

même valeur que l'introduction d'un lieu commun dans un développement littéraire du style le plus chatié. Il est même permis d'intituler POÈME ce qu'on obtient par l'assemblage aussi gratuit que possible (observons, si vous voulez, la syntaxe) de titres et de fragments de titres découpés dans les journaux.»

Așadar extinderea mijloacelor suprarealiste duce la *dadaism* și la implicita negare a scriiturii automate care nu poate fi gratuită. Însuși faptul de a fi adus vorba despre poncif arată că problema îl preocupa, îl neliniștea chiar. Iar adolescentina piruetă care urmează după exemplele de colaj semi-dadaist și semi-automat — «je me hâte d'ajouter que les futures *techniques* [subl. lui Breton!] *surréalistes* ne m'intéressent pas» — această frază care vine hodoronc-tronc e un fel de-a scoate limba la problema pe care n-ai reușit s-o rezolvi și spune mult despre superficialitatea care va deveni treptat suficiență la acest papă al suprarealiștilor.

Expresie	Producție
ROMANTISM	
inspirație	
SUPRAREALISM	
dicteu automat	hazard obiectiv
	ONIRISM (structural)

Se pune întrebarea dacă *hazardul obiectiv* poate fi socotit un fapt de producție scripturală. *Stricto sensu*, nu. De pildă, în *Nadja*: „faptele” preced scriitura, Breton le prezintă ca deja întâmplate, le povestește. La fel și în alte texte unde apare *hazardul obiectiv*. Ulți-

frază e intenționat ambiguă. Căci *stricto sensu*, hazardul obiectiv nu poate fi conceput ca un procedeu scriptural, nu e un fapt de scriitură, ci de viață, de comportament. Foarte bine, numai că pentru suprarealiști distincția literatură/viață nu exista. Și atunci problema se complică, fiindcă în măsura în care viața este și ea un text («Le monde est une cryptogramme qui demande à être déchiffré» — Breton), hazardul obiectiv ține de producere nu de expresie. Dar iată ce spune Carrouges (la colocviul de la Cerisy): «L'écriture automatique n'est autre chose que la réintroduction du hasard objectif dans le langage, tandis que le hasard objectif est l'écriture automatique du destin dans les faits apparemment bruts.»

Așadar fenomenele ar fi omogene, avînd dreptul de-a intra în aceeași categorie, ceea ce e cam tras de păr.

E drept că prin scriitura automatică, mai precis — așa cum am notat mai înainte — prin eșecul ei, a fost sugerată o anume simultaneitate a creației care a făcut posibilă ajungerea la conceptul de producție, ceea ce, desigur, încă nu e totul fără ideea de autoreprezentare (textul se reprezintă pe el însuși).

12 august 1974

Și iată-ne ajunși la „noul roman“.

Într-o scrisoare către Matei Călinescu explicam destul de bine interferența onirismului cu „noul roman“ și, bineînțeles, deosebiriile. Mai țin minte (foarte interesantă senzația asta că în scrisoare lucrurile erau perfect lămurite și că mi-e greu să mă ridic din nou la aceeași limpezime; tot așa, mult timp n-am putut scrie despre onirism pentru că îmi lipseau amărîtele de articole publicate în 1968, în *Luceafărul*) că afirmam că onirismul, noțiunea de onirism, s-a creat prin punerea accentului pe conținut, pe cînd la „noul roman“ ce interesează cînd încerci să-l definești este raportul scriitură/realitate și ideea de autoreprezentare. Dar asta firește că nu e de ajuns.

(Mi-e imposibil să-mi amintesc ce mai era în scrisoare. Am scris-o într-un moment de inspirație și singura șansă e că, oricum, ideile, la mine, sînt rezultatul unor obsesii, așa că revin, chiar dacă într-o altă formulare. ...)

16 august 1974

Cînd Breton, în *Prolégomènes à un troisième manifeste du surréalisme ou non* (1942) simte nevoia să-și imagineze mitul „marilor transparenți”:

„Omul nu e, poate, centrul, punctul de miră al universului. Poți să ajungi a crede că există deasupra lui, în scara animală, ființe al căror comportament îi este la fel de străin cum este al său, poate, efemeridei sau balenei. (...) N-ar fi imposibil ca în cursul unei vaste acțiuni (...) să apropii pînă la a se adevăra structura și complexiunea unor astfel de fături ipotetice care se manifestă obscur față de noi, în teamă și în sentimentul hazardului.” [trad. Ion Pop],

el încearcă să dea o explicație mitologică hazardului (obiectiv), mai mult, să găsească o structură.

De fapt, ideea vine de la Novalis pe care de altfel Breton îl citează: „Noi trăim în realitate într-un animal ai cărui paraziți sîntem. Constituția acestui animal o determină pe a noastră și viceversa.”

Nu poți să nu-ți pui întrebarea: dacă universul e structurat, să zicem, misterios, iar „marele mijloc” de care dispune omul e intuiția poetică, de ce rezultatele acestei intuiții — *poezia* — să fie lipsite de structură? De ce poezia să fie un „automatism pur”?

Firește, subconștientul și întâlnirea neprevăzută (alt nume pentru hazardul obiectiv) pot fi considerate drept puncte de articulație cu ceea ce romanticii numeau Marele Tot, dar imaginile obținute prin explorarea acestora trebuie să fie apoi structurate, prezentate ca avînd o structură intrinsecă. Spaima de estetic (vreau să zic dezgustul) și ambiția de autenticitate au făcut să se creadă că produsul poetic ar fi alcătuit dintr-o unică fază — de aici ideea de scriitură automată; ceea ce s-a dovedit destul de repede că e fals.

Structurarea imaginilor obținute din subconștient și din realitatea hazardului obiectiv (deci tot din subconștient) se poate face după modelul visului, adică neîntîlnind seama decît de logica internă și considerînd procesul de scriitură un proces de producție, nu de reproducție. (Modelul absolut de structurare autonomă fiind muzica!)

17 august 1974

Avangardismul poetic românesc publicat de Ion Pop (1969) nu e o carte rea. Există ce-i drept mici explicații sociologice lipite ici și colo fără ca autorul să creadă prea tare în ele. Dar nu asta supără (...) Găsesc în cartea lui Ion Pop un pasaj interesant:

„În comparație cu alți suprarrealiști, se observă totuși la Gellu Naum încercarea de-a unifica poemele în jurul unui motiv central, atenuînd astfel tendințele centrifuge ale imaginilor, motiv ce primește o tratare «epică», dezvoltînd o «acțiune». În afară de poemul citat în culegerea din 1937, un altul, care-i dă și titlul (*Libertatea de-a dormi pe-o frunte*) făcea dovada acelorași intenții de epicizare.”

După ce o pagină mai înainte scrisese: „Limbaajul crește parazit, dezvoltîndu-se în virtutea unei totale inerții. Cuvintele se nasc unul din altul fără repaos, ameninșînd cu anihilarea semnificațiilor.”

Comunismul a fost o adevărată capcană pentru suprarrealiști, și în general pentru artiștii de avangardă. În primul rînd, pentru scriitori. Pictorii au fost mai feriți. Pentru că ei suferă mai puțin fascinația cuvîntului, ocrotiți cum sînt de culori, de imagini. Închipuirea lor e mai concretă, mult mai concretă. Ce imagine concretă le poate sugera comunismul? Pe urmă, pictorul e mai conservator pentru că ține la structură. Desenul înseamnă structură; nici culorile nu se pun la întîmplare. Dar Picasso? Picasso suferea de labilitate și exhibiționism, avea un temperament de poet (a scris și versuri de altfel).

Dalí a fost și el exhibiționist — exhibiționist în toată puterea cuvîntului; nu și-a refutat această pornire, n-a avut nevoie să și-o proiecteze, deghizînd-o, într-o activitate politică.

Și la urma urmei, mie nu-mi place nici unul nici celălalt.

18 august 1974

Jean Bloch Michel, *Le présent de l'indicatif*, Gallimard, 1963

Un eseu despre noul roman care deși calcă uneori alături — e scris în 1963 (și Ricardou încă nu se manifestase ca teoretician) de către un romancier mai degrabă tradiționalist (cum o recunoaște el însuși) — nu e lipsit de interes. Autorul e inteligent și deloc încuiat.

Venind vorba despre originalitate, influență și arhetip, el atrage atenția asupra grabei cu care unii critici acuză un scriitor de pastişă. Dacă e pastişă faptul de-a adopta anumite procedee ale unui precursor, atunci sînt pastişe aproape toate romanele care s-au scris, căci e greu de găsit vreunul care să nu poată fi redus la un model mai vechi ori care să nu fi preluat unele procedee deja întîlnite. Toate romanele se trag dintr-un foarte mic număr de arhetipuri. În fond nici nu poate exista tradiție fără acest epigonism. Numai că unele tradiții sînt mai vechi decît altele. Există, de pildă, o întreagă tradiție romanească născută din *Adolphe*, în această tradiție intrînd și un roman ca *L'Immoraliste*. Aceasta e atît de obișnuită în zilele noastre, iar operele atît de numeroase și de diverse încît nimeni nu se mai gîndește că e vorba de imitație. Nici măcar autorii nu mai au conștiința că aparțin unei tradiții născute dintr-un arhetip. Cînd tradiția e mai recentă (o operă ceva mai nouă fiind considerată arhetip) faptul e mai bătător la ochi și începe să se pronunțe cuvîntul pastişă.

La toate astea ar mai trebui adăugată comoditatea ca lege psihologică generală: astfel că ai tendința, cînd te afli în fața unei opere noi s-o situezi, s-o definești, să-i cauți în primul rînd genul proxim și abia mai tîrziu diferența specifică. Cunoaștem — cum spunea Hegel — prin reducerea necunoscutului la cunoscut.

După Jean Bloch Michel „adevăratele noutăți” ale *noului roman* ar fi: refuzul personajului, al psihologiei, importanța acordată obiectelor și domnia inautenticului.

25 august 1974

Mi-am terminat cu chiu cu vai conferința* pentru Knokke-Le Zoute. N-a ieșit prea grozavă. Mereu aceeași chestie: cînd scriu în franceză, sărăcesc; și idei am mai puține, nu numai cuvinte.

1974

Caiete critice, nr. 4, apr. 1993, p. 60-65

* Textul conferinței s-a pierdut. De aceea și public paginile acestea de jurnal care conțin o parte din notele pregătitoare (n.a.).

DUMITRU ȚEPENEAG

N-am avut niciodată parte de o rubrică pe care s-o țin un timp mai îndelungat. În 1966 am publicat o serie de articole în *Ramuri*, un fel de „reconsiderări” literare în care am scris despre Mateiu Caragiale, Eusebiu Camilar, Constant Tonegaru și Ion Caraion (care pe vremea aceea abia reîncepea să publice). Am refuzat să mai continui din pricina ultimului articol despre Caraion pe care Cenzura mi l-a ciopârțit în mod lamentabil.

În anul de grație 1968, după ce Ștefan Bănulescu trecuse în locul lui Eugen Barbu la *Luciafărul*, mi s-a oferit, pentru prima dată, un colț de revistă în care să-mi expun „teoria”.

În căutarea unei definiții — așa mi-am intitulat seria de articole — nu era chiar o rubrică, ci mai degrabă un fel de foileton teoretic pe care, firește, aș fi vrut să-l lungesc cât mai mult. Așa că luînd-o tacticos de la antici și întîrziind cu delicii în romanismul german, mă apropiam cu ochiuri de suprarealism pe care trebuia să-l fac harcea-parcea, abia după care urmînd să-mi exprim ideile în legătură cu onirismul meu, botezat pe vremea aceea onirism estetic.

Numai că la al patrulea articol, Ștefan Bănulescu mi-a atras

Despre Cenzură și vis

atenția că „tovarășii de la Secție“ nu mai suportă să stea în fiecare săptămână cu lupa fixată pe articolul meu — nu cumva, Doamne ferește, să se strecoare vreo idee cam prea deocheată! Așadar încă un articol și basta. Degeaba am protestat, degeaba am încercat să explic că tot ce scrisesem pînă atunci nu constituia decît o introducere și că ar fi păcat să fiu silit să-mi înghesui ideile în spațiul unui singur articol final. Trebuia să fiu mulțumit că mi se îngăduia și atît. Și așa și era! Dar asta aveam să înțeleg ceva mai tîrziu. Căci începînd din acea vară a anului 1968, evenimente tot mai potrivnice literaturii au avut loc.

Și totuși mult rîvnita rubrică am obținut-o peste vreo doi ani, în iarna lui 1970, la *Argeș*. Am botezat-o „Șotron“ ca să subliniez ideea de joc și de libertate a jocului. Din păcate, Cenzura se înăsprise și mai mult de un sfert din „căsuțele“ șotronului mi-au fost tăiate fără milă. Era, pentru mine, un adevărat coșmar să public în asemenea condiții: mă tocmeam pentru fiecare frază, pentru fiecare cuvînt. Iar *Argeșul* apărea la Pitești și tocmeala asta nu o făceam direct, ci printr-unul dintre redactorii revistei care la un moment dat mi-a măturisit că a fost întreat la comitetul de partid al regiunii: „Ia spune, tovarășe, cîți ani a stat Țepeneag ăsta?“ Adică la închi-soare. În mintea lor, îndîrjirea mea pentru fiecare cuvîntel nu se putea explica altfel. A fost un adevărat chin rubrica asta. Tremuram de fiecare dată — noroc că *Argeș* era lunar! — de frică și de furie. Frică să nu-mi mutileze articolul, să nu-mi schimbe titlul. Cum s-a întîmplat încă de la primul articol care din „Homo ludens“ a ajuns să se cheme „Legile jocurilor“ (plural!). Căci, vezi Doamne, homo nu poate fi decît faber ori sapiens, în România. Nu și ludens. Mi-au schimbat titlul în ultimul moment, n-au mai avut timp să-mi ceară alt titlu și-au pus ce le-a trecut prin cap.

N-am rezistat decît tot vreo patru numere. După patru articole mi-am luat tîlpășița. Între timp venise Breban la *România literară* și mi-a propus să-mi mut rubrica el. Zis și făcut. Singura lui condiție era ca, măcar la început, să evit să vorbesc despre *grupul oniric*. La *Argeș* făceam ce făceam și tot despre asta aduceam vorba. Deci despre orice altceva numai despre onirism nu. Am răbdat eu o săptămînă, două, într-a treia n-am mai putut. În primul rînd că era nedrept și caraghios să fie surghiunit un cuvînt. Iar în al doilea rînd,

vroiam să-l pun la încercare pe Breban care se lăudase că va face și va drege dacă i se va încredința o revistă. Am adus un „Șotron“ plin de *onirism* și de *vis* (al doilea cuvânt era mai puțin primejdios!?) și i-am declarat ritos lui Breban că dacă nu se face luntre și punte să-l publice, eu plec. *Ut pictura poesis* a fost firește respins și Breban nu s-a zbatut prea tare ca să apară. Iar eu m-am ținut de cuvânt. Am plecat. Am plecat în vacanță la mare și apoi la Paris.

Și dacă public acest ultim „Șotron“ n-o fac pentru că i-aș acorda vreo valoare deosebită. Nici pentru că ar conține cine știe ce „șopîrle“. Nici pomeneală de așa ceva. Cred că de nu păstram șpaltul, care dovedește că articolul a fost scos de Cenzură, nici nu mi-aș mai fi dat osteneala să-l public. Dar așa poate fi o mărturie în plus despre absurditatea și ridicolul Cenzurii din România acestor ani.

DUMITRU ȚEPENEAG

Într-un dialog cu I. Negoieșcu, încercam să explic cum am ajuns la ideea *onirismului estetic* (determinantul e necesar împotriva tiraniei semantice a primului termen!) plecînd de la pictura suprarealistă. Aproape orice tablou considerat suprarealist încalcă *a fortiori* principala „lege“ a suprarealismului — dicteul automat.

Să ajungi la „automatismul psihic pur“, la „dicteul gîndirii în absența oricărui control exercitat de rațiune, în afară de orice preocupare estetică sau morală“ nu este atît de ușor pe cît s-ar crede: logica se infiltrează și în subconștient — nici demenții nu scapă cu totul de ea. Poetul încă mai poate, prin înșiruirea unor imagini contradictorii, reciproc anulatoare, să obțină acea incoerență dragă suprarealiștilor; pictorul însă, exprimîndu-se într-o simultaneitate și ascultînd de alte reguli de organizare a spațiului, de echilibru al formelor și armonizare a culorilor, chiar dacă urmează indicațiile lui Breton și se așează în „starea cea mai pasivă sau mai receptivă cu putință“, tot este silit să *opteze* pentru anumite imagini care nu pot sta între ele în raporturi arbitrare. În pictură, suprarealismul e corectat, îndreptat pe linia onirismului estetic.

ȘOTRON:

Ut pictura
poesis



În primele poezii (unele admirabile) ale lui Vintilă Ivănceanu, tentația supraréalismului e evidentă. O furie iconoclastă îl împinge la dinamitarea imaginii poetice prin toate mijloacele de la calambur la extravaganta lexicală. Spun *tentație*, pentru că Ivănceanu n-a fost niciodată un supraréalist ortodox; în versul său, el polemizează nu numai cu poezia tradiționalistă, dar și cu aceea supraréalistă pe care o privește peste umăr, suspectându-i „metoda“. Despre Ivănceanu din această perioadă se poate spune ce spunea Călinescu despre Urmuz: „... nu avem de a face cu nici un automatism, ci cu o convenție care duce la efecte comice“. Pentru că Ivănceanu e un lucid, un „calculat“ care scrie o poezie plină de bufonerii și extravagante, nu fiindcă și-a propus să-și exploreze sufletul spre a ajunge la subconștientul pur, cum rîvneau supraréalistii, ci dimpotrivă fiindcă vrea să și-l disimuleze. El nu se dezvăluie, ci se ascunde în explozia de metafore.

În *Vulcaloborgul și frumoasa Beleponjă*, ultimul său poem, mult mai lung decît celelalte, Ivănceanu renunță la dinamită: el oferă cititorului tabloul unor animale fabuloase într-o viziune eroi-comică, în care imaginile grotești și șocante se structurează pînă la urmă prin însuși faptul derulării lor într-un spațiu dat pe care îl umplu precum niște elemente figurative pînza unui tablou.

De reținut că pînă acum Ivănceanu fusese un liric care se apăra cu îndârjire de orice pătrundere a sentimentalismului în poezia sa. *Vulcaloborgul* e o epopee, o cronică burlescă pictată, un vis avîndu-și coerența sa, deci o operă autentic onirică.



Picturalitatea, puternica vizualitate e o caracteristică generală a *onirismului estetic*. Și Brumaru și Turcea, ca să nu mai vorbim de Dimov, precum și alții a căror producție literară e considerată drept proză, *scriu* tablouri. Învinuirea de parnasianism care i s-a adus lui Dimov e rizibilă. Parnasienii „zugrăveau“ obiectele dintr-o realitate convențional frumoasă și sufereau de prețiozitate. Erau niște esteti, credeau adică într-o existență obiectivă a frumosului, clasînd obiec-

tele în serii antinomice: poetic/prozaic. Onirismul, așa cum îl văd eu, e vizionar nu descriptiv, estetic nu estel.

Esteticianul german Oskar Walzel, discutînd deosebirea pe care o făcea Lessing între artele succesive și cele simultane, ajunge încă din 1923 la o concluzie ce deschide un drum foarte interesant: „Poezia, afirmă el, este o artă succesivă, întocmai ca și muzica. Desigur muzica ne oferă o succesiune de tonuri și produce prin aceasta o succesiune de sentimente. Poezia nu se oprește aici, ea provoacă și o succesiune de reprezentări. Dar configurația întregului unei opere poetice nu poate fi cuprinsă decît atunci cînd întregul se oferă ochiului interior ca o *existență statică*.” (apud T. Vianu, *Studii de stilistică*)

George Călinescu folosește ideea pentru formularea unei mici teorii a metaforei. Astfel în *Principii de estetică*, el observă cu o mare subtilitate: „... cînd o imagine place, cauza nu este întărirea procesului mimetic, ci de cele mai multe ori abstragerea de la natură.

În *Rumenă, suavă ca o garofiță*, cele două percepții «fată feciorelnică» și «garoafă» se suprapun și dau o nouă generație care să aparțină și vegetalului și umanului totodată. Prin metaforă facem conștient acele apropieri aparent absurde care sînt posibile în vis. Metafora este modul de a visa al umanității.”

Așadar, în momentul perceperii lor, imaginile tind dintr-o succesiune să se reorganizeze într-o simultaneitate, din temporal să treacă în spațial. Și invers.

Ethos, nr. 2, 1975, Paris, Ed. I. Cușă

DUMITRU ȚEPENEAG

Nu mi-e atât de ușor să prezint grupul oniric, demersul său teoretic, istoria lui, scurtă dar agitată și rău înțeleasă, cu toate implicațiile ei politice, inconsecvențele și eșecurile. În primul rînd pentru că istoria asta e cît de cît și a mea. Eșecurile, de asemenea.



Cînd l-am întîlnit pe Leonid Dimov, în 1959, eram încă departe de perioada zisă „a dezghețului”. Primele semne ale destalinizării, care în România începuse destul de tîrziu — mai tîrziu decît în celelalte țări din Est — erau abia vizibile. Revoluția maghiară, reprimată brutal de armata sovietică, întrerupsese în mod „obiectiv” destalinizarea.

Așa că nu e de mirare că, pentru noi, anii 1959-1964 au fost ani de „sertar” (de publicat nici măcar nu ne gîndeam!).

Dar și de gestație teoretică. În perioada aceasta, Dimov și cu mine am găsit, dacă nu și formulat, principalele trăsături ale onirismului structural pe care îl numeam *onirism estetic*, avînd grijă să-l distingem de onirismul suprarrealiștilor. Pentru că punctul nostru de plecare a fost suprarrealismul care în România

**Cîteva
idei fixe
și
tot atîtea
variabile**

se manifestase cu vigoare: înainte de război și după.¹ Cel mai mult ne agasa în suprealism pretenția de autenticitate, înclinația pentru psihoanaliză, aerele sale pseudoștiințifice. Esențialul, ce mai!

N-am utilizat niciodată dicteul automat și de altfel suspectam caracterul automat al textelor suprealiste. Destul de izolați și afișînd un asemenea dispreț pentru literatura care se publica pe vremea aceea încît s-ar fi putut crede că acesta privea literatura în genere, discuțiile noastre depășeau repede problema suprealismului și luau o întorsătură mai degrabă filozofică. Greu de urmat. Și la ce folos? Ce mă interesează deocamdată este originea acestui onirism anti-suprealist care se voia structural: cum ne-a venit ideea?

După cîte îmi amintesc, declicul s-a produs grație picturii suprealiste. Aceasta — remarcam noi — era silită să se supună anumitor reguli de organizare a spațiului, de echilibru al formelor și culorilor care interzic scriitura automată. Chiar dacă urmează indicațiile lui Breton ca pe litera de evanghelie și adoptă „starea cea mai pasivă și mai receptivă” cu puțință, pictorul tot se vede obligat să *aleagă* între diferitele imagini care-i vin în minte. Și să le fixeze pe pînză întrerupînd astfel fluxul de imagini. Există o logică a plasticului care își impune exigențele reclamînd întotdeauna o structură.

Pictorul nu relevază nimic², el oferă vederii — mai precis spus dă la iveală — un obiect de artă. În măsura în care pictura tinde spre autonomie, ea e estetică și nu spirituală.

Breton părea foarte interesat de pictură — se știe cît de mult a scris despre asta. O reducea însă la imagine („Mi-e cu neputință să privesc un tablou altfel decît ca pe o fereastră...”), la o imagine care trebuie să se deschidă spre „ceva”, să ascundă în sine un sens profund. Aici, Breton lăsa încă o dată să iasă la iveală sufletul său romantic. Degeaba înlocuia el, la începutul carerii sale teoretice, *dincolo*-ul metafizic prin *dincoace*-le psihanalitic. Metafizica își arată vîrfurile în toate textele bretoniene. Pe urmă, în timpul

¹ Între 1944 și 1948, anii care au precedat instaurarea stalinismului, trebuie semnalată mai ales activitatea unor poeți ca Gherasim Luca, Trost, Paul Păun (care au părăsit România) precum și a lui Gellu Naum și Virgil Teodorescu (care au rămas în țară). În prezent, Virgil Teodorescu e președintele Uniunii Scriitorilor. Eufemistic spus, poetul s-a schimbat destul de mult în toți acești ani.

² Vezi articolul „Tentativa onirică în România, după război”, în curs de apariție în *Lettres Nouvelles*, număr consacrat literaturii române.

războiului și după, gândirea lui Breton alunecă din ce în ce mai vădit spre metafizica romantică. În sprijinul acestei afirmații ar fi de ajuns să menționez mitul „marilor transparenți”.¹



Cîte zile n-am irosit pălăvrăgind despre suprarealism! Enumerînd toate contradicțiile, indignîndu-ne de răsunetul mondial explicabil prin simplitatea metodei oferite ca un panaceu universal (ceea ce mi se părea valabil și pentru freudism sau pentru marxism). Timp pierdut. Și cu cît ne îndepărtam de poezia suprarealistă, cu atît ne simțeam atrași de pictura care pretindea, pe nedrept, că face parte din aceeași mișcare hegemonistă. Din păcate, nu eram pictori. Am încercat noi să mîzgălim cîteva cartoane, cîteva pînze, fără nici un succes. Și-atunci ne-am apucat să scriem tablouri. Tablouri onirice.



Extras dintr-un articol scris cam prin 1970²:

„Picturalitatea, puternica vizualitate e o caracteristică generală a onirismului estetic. Și Brumaru și Turcea, ca să nu mai vorbim de Dimov, precum și alții a căror producție literară e considerată drept proză, scriu tablouri. Învinuirea de parnasianism care i s-a adus lui Dimov e rizibilă. Parnasienii «zugrăveau» obiectele dintr-o realitate convențional frumoasă și sufereau de prețiozitate. Erau niște esteți, credeau adică într-o existență obiectivă a frumosului, clasînd obiectele în serii antinomice: poetic/prozaic. Onirismul, așa cum îl văd eu, e vizionar, nu descriptiv, estetic, nu estel.”



Estetica suprarealistă se bizuia pe imaginea pe care cuvîntul sau expresia metaforică sînt menite s-o transporte către cititor. Cuvinte căraușe: cărucioare împinse de îngeri!

¹ Cf. *Prolegomena la un al treilea manifest al suprarealismului sau nu*, în ANDRÉ BRETON, *Manifestele suprarealismului*, Gallimard 1973.

² Dar publicat doar anul acesta, în revista *Ethos*, nr. 2, Ed. I. Cușă

Suprarealismul n-a gândit niciodată poezia la nivelul poemului; n-a reflectat niciodată în mod serios la problemele de structură poetică. Poemele suprarealiste cele mai autentice se prezintă ca niște lungi liste de imagini care, din cauza propriei lor incongruități, se anulează reciproc. Ceea ce produce la lectură și face interesul unui poem suprarealist: un fel de ușoară amețeală.

Suprarealiștii vroiau să comunice o realitate. Aveau deci un adevăr de adus la cunoștință, un mesaj de transmis. Pentru ei, visul era o *sursă poetică*, așa cum era și întregul subconștient: îl scotoceau cu aerul solemn al unor alchimiști.

Pentru noi, visul e un criteriu, un model structural. „Model legislativ“, spunea Dimov.

Noi nu visam, noi produceam vise.



Leonid Dimov era tipul cel mai elegant dintre toți scriitorii pe care i-am cunoscut în România. Și cel mai abil, mai mustăcios, mai orgolios, mai ironic, mai șiret, mai...



Am început să publicăm pe la sfârșitul lui 1964.

În 1965, la cina la revistei *Luceafărul* am făcut cunoștință cu Virgil Mazilescu, Vintilă Ivănceanu și Iulian Neacșu. Împreună aveam să formăm grupul pe care îl botezărăm scurt *grupul oniric*. Mai era și o fată cu noi, Sinziana Pop. Foarte înzestrată, dar disponibilă la tot felul de compromisuri politice sau de alt gen, se poate spune că intra și ieșea din grup cu o dezinvoltură care ne deconcerta. Și totuși a scris texte (mai multe nuvele și un roman) legate de estetica onirică.

În 1966, Miron Radu Paraschivescu, vechi comunist dezamăgit de stalinismul de care regimul nu reușea să se descotorosească, ne oferă protecție și paginile revistei sale. Acolo (în realitate, suplimentul lunarului provincial *Ramuri*) și-au făcut debutul Ivănceanu și Mazilescu. Miron Radu Paraschivescu care flirtase în tinerețe cu suprarealismul mîngîia acum ideea unei „sfinte alianțe“ a întregii

avangarde. N-a avut cînd să-și realizeze proiectul: suplimentul a fost interzis la nouă luni după apariție.

Între timp au ieșit primele volume ale lui Dimov și ale mele. Grupul s-a extins: au venit Florin Gabrea, Daniel Turcea și Emil Brumaru.



Într-o seară, în fața ușii apartamentului lui Dimov, se prezintă un tînăr dolofan și zîmbitor, în brațe cu o servietă burdușită de alimente și de hîrtii.

— Pe cine căutați?

— Mă numesc Brumaru. Sînt medic, vin de departe, de la Dolhasca.¹ Vreau să vă spun că sînt și eu... oniric.



Fișă de dicționar:

Leonid DIMOV, născut în 1926 la Izmail (Basarabia), face studii de litere, teologie, filozofie și biologie fără să obțină nici o diplomă. Imediat după război, frecventează mediile comuniste (de nuanță troțkistă). În timpul stalinismului, lucrează sporadic ca „negru” pentru diverse traduceri din rusă. Debutează în literatură tîrziu: în 1965, în revista *Viața Românească*. Opere: *Poezii*, 1967, *Șapte poeme*, 1968; *Pe malul Styxului*, 1968; *Carte de vise*, 1969; *Deschideri*, 1972; *ABC*, 1973, *La capăt*, 1974.

Demersul său poetic poate părea la prima vedere destul de aproape de cel al suprarealiștilor. De fapt, onirismul dimovian se deosebește net de acesta, căci nu caută autenticitatea ci structura, „legile visului” pentru a le transfera în poezie.

În ciuda dificultăților pe care le ridică poezia sa în fața traducătorului, Dimov a fost tradus în mai multe limbi, precum și în franceză. A se consulta *Lettres Nouvelles*, octombrie 1971; *Esprit*, aprilie 1973; *Liberté* (Montréal), august 1974; *Esprit*, sept. 1975 etc.



¹ Sat situat în nordul României, foarte aproape de granița cu URSS

În 1968, am încercat să obținem o revistă a noastră. Anul 1968 a fost apogeul liberalizării în România. „Primăvara de la Praga“ îi fascina pe scriitorii români și chiar conducătorii Partidului, cu Ceaușescu în frunte, își aluneceau privirea într-acolo. După invazia Cehoslovaciei de către trupele sovietice, liberalizarea părea să continue și mai abitir în România. Atunci ne-am luat și noi inima în dinți și am cerut o revistă. Ori măcar un supliment care să fie inserat în revista *Luceafărul* (noua serie, condusă de Șt. Bănulescu) unde, cu puțin timp înainte, publicasem o suită de articole pentru a face distincțiile necesare și a marca tot ce ne separă de suprarealism. (Ce-i drept, nu prea era momentul prielnic pentru teorie. Pe toți ne obseda politicul: în ciuda avertismentelor lui Dimov care propovăduia turnul de fildeș, grupul nostru, mai ales la îndemnul mele, s-a trezit că ia atitudini cu ecou politic care au fost mai remarcate decât textele noastre) Oricât ar părea de neverosimil, a fost cît pe-aci s-o avem, afurisita asta de revistă: ca supliment la săptămînalul *Luceafărul*. Am avut șpalții în mînă. Cenzura a interzis-o în ultima clipă.

Începînd din momentul acela, Partidul ne-a privit cu și mai multă suspiciune: prea multă agitație (de pildă, cu prilejul Congresului Uniunii Scriitorilor), prea multe declarații teoretice. Revista studentască *Amfiteatru* ne-a îngăduit publicarea unei „mese rotunde“, de fapt un fel de manifest teoretic semnat de Dimov, Turcea, Ulici¹ și de mine. Deși mutilat de Cenzură, textul acesta a provocat o reacție violentă din partea unor ideologi sau critici literari oricînd gata să slujească un Partid mult prea obișnuit să monopolizeze cîmpul ideologic pentru a lăsa să treacă ceea ce, în ochii lui, apărea ca o sfidare. Să te afirmi ca un grup era deja o crimă, să-i dai o existență teoretică reprezenta o circumstanță agravantă (Iar noi — Dimov, Ivănceanu și cu mine — mai făcusem și o „discuție“ cu Guy de Bosschê pentru revista *Preuves*).² Campania aceasta de presă ne-a creat o celebritate de care ne-am fi lipsit bucuroși. Dar era deja prea tîrziu. Și în plus, în febra luptei, nu ne-am dat seama că vîntul bătea acum în altă direcție: după un moment de sfidare, Ceaușescu a fost silit să se încline tot mai mult în fața exigențelor

¹ Laurențiu Ulici (născut în 1942) era un tînar critic care ni se alăturase în cursul anului 1968 ca să ne părăsească puțin timp după aceea.

² „Grupul celor 6 din București“ a apărut în primăvara lui 1969. Dar de ce șase?

sovietice. Ce-i drept, pe de altă parte, în pofida pomenitei campanii, grupul nostru s-a întărit prin „conversiunea” unui scriitor ca Sorin Titel și prin adeviziunea a numeroși tineri printre care un prozator deosebit de înzestrat, Virgil Tănase. Alții însă au renunțat (Neacșu), ori au plecat din țară (Ivănceanu). Onirismul a avut o oarecare difuzare în literatura română, a fost omologat drept curent literar, dar grupul oniric s-a risipit. Aflat în imposibilitatea de-a se manifesta teoretic, hărțuit de autorități, din ce în ce mai lovit de Cenzură, rău înțeles, admirat sau suspectat pentru motive extra-estetice, grupul a devenit o pradă ușoară, ținta preferată a tuturor conformiștilor și ariviștilor noii perioade. După „tezele din iulie” (1971), grupul nostru a fost principalul țap ispășitor.



Dimov: Uită-te în jur, peste tot numai căcat...

Eu: Da, și tocmai de aia trebuie să acționăm. Dacă sîntem obligați să trăim într-un closet, trebuie să curățăm în jurul nostru...

Dimov: Nă poji să cureți un closet fără să te murdărești.



Tentativa noastră implica o dublă ambiție: crearea unei mișcări literare moderne cu totul opusă realismului-socialist care continua și continuă să infesteze climatul cultural românesc și, totodată, refuzul oricărui compromis politic, al oricărei genuflexiuni în fața puterii. Cam mult!... Există și azi în România cîțiva buni scriitori care își continuă în tăcere drumul fără să facă cine știe ce concesii compromițătoare. Dar pentru noi nu era cu puțință. Cum să croiești un drum nou în tăcere? Avangarda n-are dreptul să fie tăcută. E sililită să facă gesturi mari. Și să strige. Nu poate exista fără exhibiționism literar. Oricare ar fi riscul. Într-un regim totalitar, riscul capătă o culoare politică.



Vintilă IVĂNCEANU, născut la București în 1941, a studiat științele economice. Debutează în *Povestea Vorbei*, suplimentul li-

terar al unei reviste din Craiova, condus de Miron Radu Paraschivescu. A fost cîndva timp secretarul cenaclului Uniunii Scriitorilor, animat în 1967-1968 de același Paraschivescu. În 1970, părăsește România pentru a se stabili în Austria. În țară a publicat trei volume de poeme, un volum de nuvele și un roman (*Pînă la dispariție*, 1968) pe care l-a tradus și publicat și în germană.



Extras dintr-un articol scris în 1970:

„În primele poezii (unele admirabile) ale lui Vintilă Ivănceanu tentația suprarealismului e evidentă. O furie iconoclastă îl împinge la dinamitarea imaginii poetice prin toate mijloacele de la calambur la extravaganța lexicală. Spun *tentație* pentru că Ivănceanu n-a fost niciodată un suprarealist ortodox; în versul său, el polemizează nu numai cu poezia tradiționalistă, dar și cu aceea suprarealistă pe care o privește peste umăr, suspectîndu-i «metoda». Despre Ivănceanu din această perioadă se poate spune ce spunea Călinescu despre Urmuz: ... «nu avem de a face cu nici un automatism, ci cu o convenție care duce la efecte comice.» Pentru că Ivănceanu e un lucid, un «calculat» care scrie o poezie plină de bufonerii și extravaganțe, nu fiindcă și-a propus să-și exploreze sufletul pentru a ajunge la subconștientul pur cum rîvneau suprarealiștii, ci dimpotrivă fiindcă vrea să și-l disimuleze. El nu se dezvăluie, ci se ascunde în explozia de metafore.

În *Vulcaloborgul și frumoasa Beleponjă*, ultimul său poem, mult mai lung decît celelalte, Ivănceanu renunță la dinamită: el oferă cititorului tabloul unor animale fabuloase într-o viziune eroi-comică în care imaginile grotești și șocante se structurează pînă la urmă prin însuși faptul derulării lor într-un spațiu dat pe care îl umplu precum niște elemente figurative pînza unui tablou. De reținut că pînă acum Ivănceanu fusese un liric care se apăra cu îndîrjire de orice pătrundere a sentimentalismului în poezia sa. *Vulcaloborgul* e o epopee, o cronică burlescă pictată, un vis avîndu-și coerența sa, deci o operă autentic onirică.“



Înainte de-a veni în Franța (către sfârșitul lui 1970), nu cunoșteam lucrările lui Ricardou. Dar încă de la lectura romanelor lui Robbe-Grillet și Pinget — am și tradus cîteva, între 1966 și 1969 — mi-am dat seama că textul, spațiul scriptural, poate deveni un loc privilegiat de transformări asemănătoare metamorfozelor care au loc în vis. Faimoasa lege a cauzalității a fost încălcată în anumite texte din „noul roman”¹. Dar și în textele lui Dimov, Gabrea, Tănase etc. La „masa rotundă” publicată în *Amfiteatru* scriam (printre altele):

„În onirismul actual, cauzalitatea e înlocuită de simpla *consecuție*: unui eveniment (A) îi urmează un altul (B sau C sau D) dintr-o necesitate pur estetică: astfel elementele care alcătuiesc un text nu se supun decît structurii generate *treptat* de ele însele — deci unei *logici interne*. Ca în vis...”



Virgil MAZILESCU, născut în 1942, la Corabia. Licențiat în Litere, a fost un timp profesor într-o comună lângă București. Mai târziu, lucrează în redacția diferitelor reviste printre care *România Literară*, unde se află și azi. Lirismul său mai apăsător (= disperare pudic ascunsă prin rupturi sau digresiuni) îl deosebește evident de ceilalți onirici. Să fie oare mai puțin?

De-o originalitate poetică incontestabilă, iritantă pentru critic, onirismul său are o culoare kafkiană.

A publicat foarte puțin: *Versuri*, 1968; *Fragmente din regiunea de odinioară*, 1970.

Tradus în germană și în franceză (în *Liberté și Esprit*).



Florin GABREA, născut în 1943, e arhitect. Lucrează pentru Televiziunea din București.

N-a publicat decît un singur volum: *Hanimore*, 1968.

Lucrurile sînt aici privite printre gene și totuși descrise cu cea mai mare exactitate: dar numai de aproape, prin izolare. Cînd ochiul

¹ Etichetă pentru folosința jurnaliștilor punînd laolaltă în mod arbitrar scriitori care se deosebesc destul de mult între ei.

miop se îndepărtează, ai zice că o apă se interpune și face să tremure conturile, le modifică, le alterează. Pentru Florin Gabrea, lumea e un imens acvariu.

Una dintre nuvelele sale a fost deja publicată în franceză, în revista din Quebec — *Liberté*.



Daniel TURCEA, născut în 1946, e tot arhitect. Singurul său volum, *Entropia*, a fost publicat în 1970.

Pasionat de Orient și mai ales de China și Japonia, Turcea n-a călătorit niciodată. Orientul său e dincolo de timp, parcă înțepenit pe retina unui zeu mort.

Cîteva din spusele sale la „masa rotundă” din *Amfiteatru*:

„Și atunci acceptînd visul ca pe o rigoare, cu evidență proprie, neraportată în afară, cuvintele care încifrează această stare capătă o proprietate în plus: devin relative și prin relativitatea lor fragmentul este contaminat de totalitate.”

Turcea a fost tradus în spaniolă și în franceză.



De ce n-aș recunoaște că unitatea estetică a grupului nostru nu e mai puternică decît aceea a altor mișcări literare din România sau din alte părți. Și asta în ciuda articolelor mele teoretice în care mă străduiam să vorbesc în numele tuturor.

Grupul oniric a fost o adunare mișcătoare de individualități. Ceea ce găsesc că e cu totul și cu totul normal.

Pe de altă parte, elementele suprarealiste au subzistat multă vreme în textele noastre; mai ales la „poetii”. Lirismul exclamativ și incongruitatea de sorginte suprarealistă, iată principalii dușmani ai onirismului structural.



Emil BRUMARU, născut în 1940, e medic. Și-a făcut studiile la Iași. Debutează în literatură la revista *Amfiteatru*, cînd era încă student. Se alătură grupului în 1967.

Publică: *Poeme*, 1969; *Detectivul Arthur*, 1970; *Julien Ospitalierul*, 1974.

Onirismul său e cazanier și pervers în același timp.



Onirismul structural suportă cu greu verticalitatea semeață a lirismului. Precum și fișnitura metaforicului.

El tinde în mod obiectiv către proză.

Mai exact spus: către TEXT, spațiu literar care respinge categoriile obișnuite (proză/poezie); spațiu îndeajuns de întins pentru ca structura care se dezvoltă prin însuși actul scrierii (scriiturii) să aibă timpul să se manifeste din plin.

În onirism, două sînt atitudinile de evitat: cea care pretinde că se poate ajunge la cunoaștere prin intuiția poetică și din care ia naștere subtila poezie a formulelor metaforice „posesoare de adevăr”; și cea a poetului expresionist care face o poezie de angoasă exclamativă. Performanță: Mazilescu trece prin amîndouă fără să se instaleze în niciuna.



Să fie oare onirismul nostru o reîntoarcere la clasicism, după tentativa suprarealiștilor de-a prelungi romantismul?



Scriitura automată a fost repede abandonată. Suprarealiștii înșiși au renunțat la ea. Nimeni n-o mai folosește ca atare. Ea a facilitat însă apariția unei idei mai subtile: producerea textului de către el însuși. Sigur, suprarealiștii încă mai respectau estetica expresiei. Aveau ceva de transmis: realitatea psihologică, „funcționarea reală a gândirii”. Cu toate acestea, în scriitura automată, momentul „cunoașterii” și cel al „expresiei” sînt atît de aproape unul de celălalt încît par simultane. Așa că se poate spune că, grație scriiturii automate, principiul unei realități obligatoriu pre-existente scriiturii a putut fi pus la îndoială în zilele noastre.

Și aici visul ni se oferă ca un model perfect. În vis nu există decît prezent. Totul se produce pe loc, în fața și cu participarea celui care visează și căruia nici nu-i trece prin minte să revendice un drept de proprietate asupra visului.



Sorin TITEL, născut în 1935, în regiunea Banat. Licențiat în Litere la Universitatea din București. Profesor în regiunea natală. Apoi redactor la o revistă din Timișoara. Revine la București în 1969: coleg cu Mazilescu în redacția *României Literare*. Călătorie la Paris, în 1972.

Debutează în literatură în 1962 cu mici nuvele populate de personaje fragile: adolescenți și bătrîni. În amîndouă cărțile următoare păstrează cam aceeași scriitură: *Introducerea posibilă*, 1966, și *Val-suri nobile și sentimentale*, 1967. Înnoirea se anunță o dată cu *Dejunul pe iarbă*, 1968, roman discontinuu și fără intrigă al cărui ritm narativ e foarte variat: extrem de rapid la început, se încetinește pînă a deveni o descriere statică, în final. Prin acest spectaculos abandon al realismului, Sorin Titel atrage atenția și admirația grupului oniric. „Conversiunea“ are loc puțin timp după aceea. Textele publicate prin reviste începînd din 1969 și strînse în volum în 1970 sînt „proclamate“ onirice (*Noaptea inocenților*). La fel și romanul *Lunga călătorie a prizonierului*, 1971, a cărui traducere franceză va apare în ianuarie 1976, la Denoël.



Virgil TÂNASE, născut în 1945, e ultimul venit în grup. S-ar putea spune că a venit la spartul tîrgului. Ceea ce am încercat să explic în prezentarea textului său publicat în „Cahiers de l'Est“ nr. 1, ianuarie 1975. (Între timp s-a angajat ca regizor de teatru într-un mic orașel din Banat.)



În afară de numele pomenite de-a lungul acestei prezentări fragmentare și totodată descusute (modestie, oboseală teoretică sau

teamă de dogmatism?) ar mai fi și altele de semnalat; deși, poate, mai puțin importante sau mai puțin... fidele.

„Au făcut act“ de onirism!...

Tot așa, în alegerea textelor am fi putut de asemeni include măcar texte de Iulian Neacșu, de Sînziana Pop și Dumitru Dinulescu. Din diferite pricini, printre altele și din aceea a spațiului limitat, am preferat să le amânăm pentru un număr viitor.

Cum să evit evocându-i nostalgia anilor acelora, a anilor noștri „smintiți“!... Istoria nu va reține decât destul de puțin: opoziția în primul rînd estetică a cîtorva scriitori pe cît de orgolioși pe aît de inadaptați la viața socială și politică a epocii. O tentativă zadarnică! Sau: o îndrăzneală încercare de-a submina realismul socialist la rădăcină. Rezultatele n-au fost vizibile decât abia mai tîrziu.

„Cavalerii visului cu viziera trasă pe ochi“, idealiza Brumarul într-un articol refuzat de către Cenzură. Pentru a duce lupta în mijlocul unui bîlci balcanic, aș adăuga eu, ale cărui țipete și culori sînt acum din ce în ce mai departe.

(Tradus în limba română de autor)
Cahiers de l'Est, nr. 4, dec. 1975

DUMITRU ȚEPENEAG

Înainte de război, mișcările de avangardă erau destul de numeroase și variate în România: de la expresionism și constructivism pînă la futurism sau dadaism. Firește, suprarealismul nu putea lipsi, chiar dacă avea mai degrabă un caracter de protest social. „Îmi plac visele din cauza subversivității lor“, clama Geo Bogza pe vremea cînd era avangardist, în revista *UNU*, la care colabora și Victor Brauner.

Grație mișcărilor de avangardă, precum și unor individualități care au făcut figură de precursori — trebuie menționat Urmuz oricum, destul de puțin cunoscut în Occident (un amestec de Jarry și Jacques Vaché, s-a sinucis înainte de a exercita o adevărată influență), și, bineînțele, Tristan Tzara —, literatura română ar fi putut intra în sincronie cu literaturile occidentale. Climatul general cultural nu a fost însă propice.

Poporul român e un popor vechi, cu tradiții folclorice și o mentalitate conservatoare, care a ajuns la literatura scrisă și la cultura modernă destul de tîrziu; la independență națională, încă și mai tîrziu. Așa că s-a trezit, după transformările rapide din secolul XIX, în fața unor forme culturale pentru care încă nu era

**Tentativa
onirică,
după război**

pregătit. Fondul mental colectiv e astfel violentat. De aici o reacție de opunere la dorința legitimă de înnoire. Indivizii care se vor crea-tori și novatori intră în conflict cu colectivitatea din care provin. Iar reacția acestei mentalități colective își găsește repede purtători de cuvânt. Degeaba se transformă instituțiile politice, mentalitatea populară păstrează propriul său ritm, care e mult mai lent.

Pe măsură ce ne apropiem de război, climatul cultural devine din ce în ce în mai intolerant. Împrejurări istorice și politice, adesea impuse din afară, agravează situația. Nu vreau să mă lungesc, să intru în detalii. Atitudinea fascismului și a partidelor de dreapta față de avangardă e de altfel binecunoscută. Precum și aceea a stalinismului. Avangarda a fost persecutată atât de unii, cât și de ceilalți: în numele sănătății morale și a accesului maselor populare la cultură. Această ipocrizie conservatoare și-a atins apogeul în epoca stalinistă care din păcate a durat în România mai mult decât în alte părți și a lăsat sechele considerabile.

Imediat după război, s-a beneficiat totuși de vreo trei-patru ani de libertate de expresie: anii care au precedat instaurarea stalinismului și în cursul cărora mișcarea suprarealistă s-a arătat deosebit de activă.

Un mesaj nițelulș patetic și conținând la drept vorbind un sim-bure de profeție sosește la Paris, în 1945:

„Ne adresăm prietenilor noștri suprarealiști răspîndiți în lumea întreagă și, ca în marile naufragii, semnalăm poziția noastră exactă – 44°5 latitudine nord și 26° longitudine est.“

Într-adevăr, erau cam departe, cam prea spre est. Ceea ce nu-i împiedică să se manifeste cu o frenezie pe care aș îndrăzni s-o numesc provincială. Poziția lor geografică marginală îi împinge la extremism, iar climatul cultural puțin propice, la exasperare.

Sînt mai ortodocși decât precursorii lor dinainte de război, mai aproape de primul *Manifest* decât era Breton însuși pe vremea aceea. În *Dialectica dialecticii*, Gherasim Luca se pronunță pentru „visul total“, purificat de „deșeurile diurne reacționare“. De asemenea, în domeniul social, preconiza „erotizarea fără limite a proletariatului“ care ar asigura o „reală dezvoltare revoluționară“, căci „magnetismul erotic“ e suportul insurecțional cel mai valabil. „Îndrăgostiți din toate țările, uniți-vă!“

După mai 1968 și în condițiile bine descrise de către Marcuse, toate aceste idei ne apar astăzi mai puțin absurde, deși tot utopice. Oricum Deleuze ar subscrie. Dar Luca pune psihanaliza la grea încercare. După el, existența complexului oedipian constituie o frână pentru mișcarea proletară: „Atîta timp cît proletariatul va păstra în el complexe fundamentale pe care noi le combatem, lupta și victoria sa vor fi iluzorii, căci dușmanul de clasă (= tatăl!) va rămîne, fără ca să se știe, ascuns în sîngele său.” (Tot în *Dialectica dialecticii* unde, alături de Luca, semnează un alt supraréalist — Trost).

Cosemnatarul acestui manifest se pune în evidență prin atenția pe care o acordă scriiturii automate și automatismului în general. El este cel care creează cuvîntul „supraautomatism”. Ceea ce-l interesează e mai degrabă procedeul, mecanismul fabricării imaginii decît imaginea însăși. Trost speră să ajungă să combine hazardul și automatismul într-o acțiune reciprocă. Înlocuiește automatismul manual cu cel al suflării și propune „vaporizarea”, un soi de *action painting*, ale cărui rezultate sînt expuse în 1945 la București, alături de experiențele lui Luca — „Prezentare a unor grafii colorate, cubomanii și obiecte”. Toate aceste manifestări erau marcate de un anume dadaism, reperabil, de pildă, în această „lecție de cubomanie în viața de toate zilele”, predată de Luca: „Alegeți trei scaune, două pălării, cîteva umbrele, cîteva pietre, mai mulți arbori, trei femei goale și alte cinci bine îmbrăcate, șaizeci de bărbați, cîteva case, vehicule din toate epocile, mănuși, telescoape etc. Tăiați totul în bucăți mici (de exemplu 6 x 6) și amestecați-le bine într-o piață largă. Reconstituiți după legile hazardului sau cum vi se năzare și veți obține peisajul pe care vi l-ați dorit întotdeauna.”¹ Trebuie recunoscut că sîntem departe de ceea ce era considerat a fi pictură supraréalistă.

Un alt grup de supraréalisti format din Gellu Naum, Paul Păun sau Virgil Teodorescu se manifestă pe plan social-politic. Ei socotesc supraréalismul capabil să declanșeze o adevărată revoluție în viața reală și, în manifestul *Critica mizeriei*, se declară marxisti și hegelieni în același timp. Sînt mai puțin freudiști decît Luca și Trost pe care-i acuză de „conformism” și chiar de „reacționarism”, monedă curentă în polemicile din epoca noastră.

¹ Citat după articolul MARINEI VANCEI, publicat în *Opus International* nr. 19/20 (consacrat supraréalismului internațional).

Pentru Gellu Naum, poate cel mai înzestrat dintre ei, important e să se depășească frontierele restrictive ale poemului. El respinge literatura sau, cum notează Ion Pop, unul dintre ultimii comentatori ai suprarealismului românesc, năzuiește ca „poezia să depășească literatura pentru a deveni viziune, iar poetul să nu mai fie un scriitor ci un vizionar”.¹

În cea mai pură linie bretoniană, Gellu Naum încearcă să rezolve contradicția între imaginar și real printr-un transfer de subiectivitate către lumea exterioară (adică scriitura automată) și, mai ales, prin „eliberarea suprarealistă” a obiectului; căci fiecare obiect real poartă un „mesaj secret” pe care poetul trebuie să-l descifreze. Astfel, poezia devine o „știință a acțiunii”.

Ion Pop are dreptate să vadă în demersul suprarealist aceeași mitificare a realității, deși la un nivel diferit, ca și în romantism. Pop l-a citit cu atenție pe Albert Béguin:

„Depoetizați universul”, îndemnul lui Gellu Naum din *Teribilul interzis* (București, 1945), „trebuie interpretat ca o lepădare de imaginile poeticii tradiționale și nu ca un refuz al mitului”.²

O altă caracteristică a poemelor lui Naum e umorul negru, punct de articulare între romantism și suprarealism. Umorul irigă toate poemele lui Naum. E un rîs de sfidare, rîsul unui eu revoltat. El provoacă și sfidează opinia publică și condiția umană. Prin umorul său negru, poetul se nimicește pentru a se elibera și renaște apt pentru plăcere.

Au mai fost, în acea epocă, și alți suprarealiști care însă n-au avut timp să se afirme. Viața politică se degrada, aluneca spre stalinismul adus de tancurile sovietice venite să ne elibereze.

Nu trebuie să simplificăm. Numeroși poeți, suprarealiști ori foști suprarealiști, au aplaudat din tot sufletul transformarea regimului, confundînd, ca și în alte părți, stalinismul cu socialismul, jdanovismul cu literatura angajată. Cum se poate altfel explica brusca demisie a tuturor acestor poeți care, de la o zi la alta, s-au apucat să scrie versuri plate, imnuri de comandă, omagii demăsurate lui Stalin, Partidului etc.? Nici vorbă de suprarealism în aceste producții de serie. Unii dintre ei s-au salvat părăsind România pentru totdeauna.

¹ ION POP, *Avangardismul poetic românesc*, București, 1969.

² *Ibidem*.

una, de pildă Luca, alții au căzut în capcana realismului socialist și s-au transformat, pe măsură ce deveneau conștienți de ce li se întâmplase, în scribi conformiști și ipocriți.

Cine s-a opus? Și cum altfel decât prin tăcere? Epoca era tulbură și dură. Nemiloasă. Închisorile pline.

„Toată apa mării nu ajunge să spele o singură pată de sânge intelectual“. Cuvintele lui Ducasse au slujit drept motto manifestului lansat de Gellu Naum și prietenii săi. La puțin timp după aceea pata de sânge se făcuse cât o baltă. Nimeni n-a mișcat pînă la „dezgheț“, necesarmente obiectiv și poruncit de sus.

Începînd de prin 1960, vocea suprarrealiștilor se face din nou auzită. Dar cât de timid de astă dată! Și fără nici o ambiție teoretică. De acum înainte se poate vorbi despre un suprarrealism „cumințit“; căci dacă cenzura conștiinței dispare, rămîne cealaltă, a Partidului. Automată sau nu, scriitura e oricum dictată de către Partid. Vechii suprarrealiști nu mai au forța să se opună, chiar dacă teroarea s-a domolit și e începutul „dezghețului“. Acesta permite totuși un adevărat elan poetic. În mai puțin de zece ani se afirmă o pleiadă de tineri scriitori foarte înzestrați. Printre ei și cei care au creat *grupul oniric*.

Suprarrealismul a murit, trăiască suprarrealismul! Nu, de fapt e ceva mai complicat... Dar fiind inspiratorul acestui grup, îmi este mai greu să vorbesc despre el, și mai ales să-i povestesc istoria... istoria mea! Mă voi limita așadar la cîteva indicații bio-bibliografice pentru a schița după aceea cîteva teze teoretice.

În 1959, l-am cunoscut pe Leonid Dimov care avea să devină stîlpul poetic al grupului și unul dintre cei mai de seamă poeți români.

Între 1959 și 1964 e perioada de clandestinitate (nimeni nu vroia să ne publice) și în același timp de gestație teoretică. Dimov și cu mine stabilim bazele onirismului structural pe care l-am denumit „onirism estetic“ pentru a-l deosebi de onirismul suprarrealiștilor.

În 1965, la cenaclul revistei *Luceafărul*, îi cunosc pe Mazilescu, Ivănceanu și Neacșu; împreună vom forma un grup pe care îl vom boteza „grupul oniric“.

În 1966, Miron Radu Paraschivescu ne pune la dispoziție suplimentul literar pe care îl conducea la Craiova: avem în sfîrșit un loc

unde să publicăm și să ne facem... cenzurați. Bucuria noastră e de scurtă durată, revista e interzisă câteva luni mai târziu. Între timp apar primele volume ale lui Dimov și ale mele. Grupul se lărgește, vin Gabrea, Turcea, Brumaru.

În 1968, o nouă tentativă pentru a obține o revistă a noastră. Eșec. În același an, izbutesc să public în *Luceafărul* o serie de articole teoretice în care mă străduiam să marchez distanța ce ne separă de suprarealism. Puțin timp după aceea, revista studentească *Amfi-teatru* ne îngăduie publicarea unei mese rotunde, în realitate un fel de manifest semnat de Dimov, Turcea, Ulici și eu. Deși mutilat de către cenzură, manifestul provoacă o reacție violentă din partea scribilor oficiali care nu pot suporta ca grupul nostru să se manifeste teoretic. Ideologia, după cum se știe, este monopolul Partidului în țările din Est.

Persecuția care urmează trebuie pusă în legătură și cu invadarea Cehoslovaciei de către trupele sovietice. Se strânge șurubul, ca să nu vină alții să-l strângă. Dar această persecuție privește mai ales teoria onirică; de bine de rău, literatura noastră izbutește să vadă lumina tiparului. Și alți tineri scriitori adoptă „modul oniric“, găsim astfel posibilitatea să scape din dilema în care se zbate literatura în țările din Est: ori spui adevărul și riști să fii cenzurat și rău vizat, ori faci realism-socialist, adică literatură poleită, conformistă. Printre noii veniți, doi prozatori deosebit de înzestrați — Sorin Titel și Virgil Tănase. Dar alții renunță (Neacșu) sau părăsesc țara (Ivănceanu). Puțin câte puțin, grupul nostru își pierde coeziunea și începe să se împrăstie. Lovitura de grație îi este dată în 1971, cu faimoasele „teze din iulie“. Oricât ar părea de ridicol, însuși termenul onirism e interzis de cenzură.

Dar ce e onirismul? Ori — mai bine zis — onirismul structural? (Determinantul e necesar din cauza tiraniei semantice a primului termen, prea des folosit, în accepțiuni prea diverse și, mai ales, într-un sens psihanalitic prea apăsător.)

Am ajuns la ideea de onirism plecând de la pictura suprarealistă. Remarcasem că aproape toți pictorii considerați suprarealiști transgresau *a fortiori* principala lege a suprarealismului: *automatismul*, a cărei aplicare trebuia să ducă la un maximum de autenticitate poetică, la „funcționarea reală a gândirii“.

Încă din 1925, Naville scrie în *Revoluția suprarealistă*, nr. 3, că pictura suprarealistă nici nu există și nu crede că principiile mișcării suprarealiste se pot aplica la pictură.¹ Și avea dreptate! Pentru un pictor, problema tehnicii e esențială. Pictorul nu aduce nici o revelație, nu face operă de cunoaștere: el dă de văzut. Altfel spus, creează un obiect de artă.

Nomina odiosa! Dar așa e: pictura tinde spre un limbaj autonom, ea e estetică ci nu spirituală. Pictorul, dacă ar respecta în mod scrupulos indicațiile lui Breton și s-ar plasa „în starea cea mai pasivă sau mai receptivă” cu puțință, n-ar ajunge decât la un soi de automatism grafic care s-ar depărta de altfel foarte repede de scriitura automată a subconștientului pentru a deveni — uitați-vă cum s-a evoluat de la Masson la Pollok — o tehnică picturală, o tehnică gestuală. Breton mărturisește, cu sinceritatea lui brutală și deconcertantă: „Îmi e cu neputință să privesc un tablou altfel decât ca pe o fereastră, iar prima mea grijă e să știu spre ce dă.” Dar cei pe care Breton îi admira și-i socotea pictori suprarealiști erau în fond mai puțin suprarealiști decât se credea: erau onirici. Dar atunci ce e suprarealismul?

De fapt există mai multe feluri de suprarealism: există un suprarealism doctrinal, un suprarealism al operelor, un suprarealism poetic, un altul pictural. Suprarealismul concret al operelor a intrat destul de repede în contradicție cu suprarealismul doctrinal — și nu numai cu cel al pictorilor. Chiar și pe vremea când scriitura automată era la mare cinste, s-au publicat foarte puține texte de scriitură automată în revistele suprarealiste. Se pare că mai erau și retușate! Breton scria în 1955: „Totul pentru suprarealism a fost să se convingă că a pus mîna pe «materia primă» (în sensul alchimist) a limbajului: din moment ce știam unde trebuie s-o căutăm, ce rost mai avea s-o reproducem pînă la sațietate; spun asta pentru cei care se miră că în cercul nostru *practica* scriiturii automate a fost atît de repede delăsată.” Dar scriitura automată constituie marea găselniță a doctrinei suprarealiste — cel puțin așa a fost prezentată în primul Manifest. Era punctul esențial al doctrinei, semnul și garanția de

¹ Cf. R. PASSERON, *Suprarealismul pictorilor*, în *Convorbiri despre suprarealism*, Mouton, 1968.

originalitate. Și-apoi scriitura automată — și-l citez acum pe Michel Carrouges¹ — „nu e altceva decât reintroducerea hazardului obiectiv în limbaj, în timp ce hazardul obiectiv este scriitura automată a destinului înscrisă în fapte aparent brute“. Totul se leagă. Dacă scoți din doctrina suprarealistă scriitura automată, ce rămîne? Romanticismul.

În *Prolegomene la un al treilea manifest al suprarealismului sau nu*, Breton imaginează splendidul mit al „Marilor transparenți“. „Omul“ — scrie el — „poate că nu e nici centrul nici ținta universului. Ne putem îngădui să credem că deasupra lui, pe scara animală, există ființe al căror comportament îi este tot atât de străin precum al său îi poate fi fluturului ori balenei. (...) N-ar fi imposibil să le apropiem pînă a le face plauzibile structura și complexitatea unor asemenea ființe ipotetice care ni se manifestă într-un mod obscur în frică și în sentimentul de hazard.“

Breton încearcă să dea o explicație mitologică hazardului (obiectiv). Mai mult: să-i găsească o structură. Influența romanticilor a fost în acest punct decisivă. Mai ales aceea a lui Novalis pe care Breton îl citează: „Noi trăim de fapt într-un animal ai cărui paraziți sîntem. Constituția acestui animal o determină pe a noastră, și viceversa.“ Dar atunci sîntem ispitiți să punem întrebarea: dacă universul e structurat, fie și atât de misterios, și „calea majoră“ de care omul dispune pentru a ajunge să-l înțeleagă e intuiția poetică, de ce dracu' rezultatul acestei investigații — poezia — să fie un „automatism pur“? Cuvintele lăsate în libertate nu produc mare lucru. Cuvintelor nu le prea place libertatea. Eroarea suprarealistă, eroarea inițială, a fost de a gândi poezia la nivelul cuvîntului; de aici disprețul pentru structură, pentru poem. Poetul nu e decât un „pescuitor de imagini“ (după expresia unui suprarealist român dinainte de război), iar poemul o sală de expoziție unde pînzele stau claie peste grămadă.

Și visul? El reprezintă pentru suprarealiști *sursa* imaginilor poetice, dar poeții suprarealiști se comportă față de această sursă miraculoasă ca față de un depozit de mărfuri. Nu iau deloc în seamă *legile* visului, structura acestuia. Cum să împaci „aceste două stări în aparență atât de contradictorii care sînt visul și realitatea printr-un

¹ MICHEL CARROUGES, *Hazardul obiectiv*, în *Convorbiri despre suprarealism*, Mouton, 1968.

soi de supraréalitate" dacă disprețuiești coerența? Scriitura automată cu pretențiile ei pseudo-științifice nu poate furniza decât materia primă (c de altfel expresia lui Breton) a poemelor care urmează să fie făcute. E nevoie nu numai de materie dar și de formă, de model. Așadar de criterii structurante. Și atunci din nou trebuie să ne întoarcem la vis. Dar nu la visul-depozit, ci la visul-model legislativ. Nu pentru a-l copia într-un îndoielnic scop științific, ci pentru a-l folosi drept criteriu în producerea unui obiect pe care noi îl numim, fără nici o rușine, estetic. Și atunci nu mai visăm, ci *producem* vise.

Tentativa onirică românească se ambiționează să-l împace pe Breton cu Valéry. Și cred că e cu putință. Căci după ce am studiat îndelung supraréalismul, mi-am dat seama că adevărata sa noutate rezidă în *ideea de simultaneitate*. (Voi insista asupra acestui punct.)

Scriitura automată ca metodă literară a fost sortită eșecului: nimeni n-o mai folosește ca atare. Dar eșecul acesta a dat roade, căci a facilitat apariția unei noțiuni mai subtile, aceea a producerii textului prin el însuși. Grație scriiturii automate, principiul unei realități anterioare, a unui fapt în mod obligatoriu preexistent scriiturii, a putut fi contrazis în zilele noastre de către succesorii teoretici ai lui Valéry. Pentru aceștia, autorul nu mai e proprietarul unui sens instituit, ci doar un scriptor, produsul propriului său produs.¹ Iar textul e un mediu de transformare, un loc privilegiat al metamorfozelor. Precum visul, a cărui dialectică nu poate fi nici divulgată nici reprodusă, ci doar utilizată în deplină luciditate. Visul ne furnizează deci și imagistica și legile care o structurează. Nu putem să ne folosim doar de materialul imagistic ignorând structura; și asta în numele unei vagi speranțe de autenticitate.

Onirismul structural e estetic. El mizează pe *a face* și *a construi*, acte caracteristice artistului. Nu are pretenția vană de a cunoaște, de a descoperi ce există deja. Ambiția sa e să producă un obiect autonom grație unei sinteze al cărei model se află în vis. Adică să facă în așa fel încât imaginile, care în general sînt percepute în succesiunea lor, să se organizeze într-o simultaneitate. Un fel de muzică pictată, de timp fără încetare convertit în spațiu.

¹ Vezi scrierile teoretice ale lui JEAN RICARDOU, și în special *A gândi literatura astăzi*, în SUD, 8/1972.

Asta în teorie. Căci în practică, membrii grupului oniric au rămas mult timp impregnați de suprarealism, așa cum suprarealiștii, cel puțin la început, erau încă marcați de un anume simbolism. Și mai ales poeții — vreau să spun cei care, ca Mazilescu și uneori Dimov, își structurează imaginile într-un spațiu prea restrâns și încă mai tolerează în producțiile lor reziduuri lirice. Alții, ale căror texte sînt mai lungi și mai îngrijit organizate, au fost atașați de critici la „noul roman”. E normal. Nu am nimic împotriva criticilor care bîjbîie, nehotărîți, în fața unei scriituri noi. Cei care au privit cu atenție au sesizat cele două serii de elemente aparent antinomice a căror sinteză ne-o făgăduim. O frază dintr-un articol de Claude Bonnefoy — „Țepeneag e un Eleat suprarealist care în plus i-a citit pe Robbe-Grillet și Claude Simon”¹ — constituie, în contradicția ei internă, un prețios început de definiție a onirismului structural. Ca această contradicție să fie dialectică și fructuoasă, iată pariul nostru.

(Tradus în românește de autor)
Lettres nouvelles, nr. 1, febr. 1974, Paris

¹ CLAUDE BONNEFOY, *Un mécanisme savant*, în *Quinzaine littéraire*, 1, 1 martie 1973, p. III

LEONID DIMOV

Ființă cu precădere sensibilă, menită a sonda negurile prenumenale, poetul joacă rolul de bumerang al spiritului. Zvîrlit în tenebrele neștiutului, el se întoarce înapoi în lume, dar nu așa cum a plecat — pe curbura gândului său urmează a scînteia zgrăbunțele smulse din invincibilul lucru în sine.

Poetul trăiește precum orice altă ființă gînditoare. Mai mult decît atît, lumea are pentru el o dublă însemnătate: aceea de a-l menține în relație și aceea de a-i alimenta primordiile de obsesie ori viziune. Între poet și lume există o legătură de două ori mai trainică decît între lume și nepoet (cu excepția poetului-cizmar Jacob Boehme, de pildă). Fiecare poate avea stări de visare, stări poetice — deci fiecare poate fi, pentru o clipă sau mai mult, poet. Numai poetul ca atare însă este silit de tainice puteri să facă un nobil aliaj între poezie și viață, între poezie și lume. El devine astfel bufonul unui împărat. Nobilul măscărici al Totalității. Renunțarea la lume înseamnă pentru poet renunțarea la viață, la Totalitate — în care moartea, știm prea bine, reprezintă un singur moment —, renunțarea la poezie.

Argument

Interdicția renunțării la viață nu este numai de resortul bisericii. Ea este postulată în principiul însuși al poeziei. Tăcerea, ca scop ultim al poeziei, este un paradox grosolan, deși se bucură de circulație în esteticile moderne. Mai puțin severă însă decât biserica, poezia nu interzice renunțarea la orice fel de viață, nu postulează existența cu orice preț, pe un metru de pisc, chiar dacă toți și toate au dispărut. În acest sens, al exigenței absolute a poetului față de lume, putem spune că el se află neîncetat *in articulo mortis*. Mereu gata a-și da viața pentru poezie, el nu depășește decât cu primejdii de moarte zona în care eticul se confundă cu esteticul. Iar atunci când este scos cu forța din această zonă, când nedreptatea alterează poezia, el pierde virtual în clipa în care nedreptatea devine funciara, adică nu mai poate fi reparată. Ne aflăm în fața unei fragilități, a unei mărginiri. Dar a unei fragilități în duritate, a unei mărginiri în nemărginire. Michael Kohlhaas răzbună în aparență o nedreptate neînsemnată, pe care geambașul o ridică însă la rangul de principiu. Când i se aduce sentința, el spumegă de mînie nu numai pentru că îi pare rău de cai: în definitiv, aceștia îi erau restituiți, iar cîteva banițe de ovăz, spre a-i reîngrășa, nu însemnau mai nimic pentru un negustor cu stare. Nedreptatea care i s-a făcut este accentuată de o jignire pur estetică: folosirea la munca brută și lipsa de îngrijire a unor cai de calitate. Iată unde se află insulta de moarte. Nu spolierea, ci nesocotirea calității bunului său. Una dintre învățăturile pe care sinucigașul Kleist ni le oferă cu acest prilej poate fi formulată astfel: a face dintr-un vas, cizelat de Cellini, troacă este un păcat de moarte.

Lumea, realitatea și visele, bunurile care o alcătuiesc, fie ele gratuite, reprezintă un vas de preț. Când vasul e umplut cu borhot, rațiunea lui de a exista încetează. Iată fragilitatea și măreția lui Kleist. Iată însă și mărginirea sa, după cum mărginire se află și în campania lui Kohlhaas împotriva nedreptății.

Există însă un mod prea puțin cartezian de a privi lucrurile, specific poetului. În închipuirea sa, el poate sări etapele nefavorabile pînă cînd ajunge să evolueze liber, într-o lume, chipurile, a lui. Ce-au fost marii utopiști? Tocmai asemenea poeți constrînși a ființa într-o lume care nu-i satisfăcea. Este vorba deci de a anticipa (cu toate transfigurările implicate) o lume ulterioară, optimizată.

Dacă o astfel de producție poetică are și o funcție de cunoaștere, dacă lumea închipuită de poet presupune o structură explicativă față de lumea în care trăiește acesta — iată o chestiune a cărei rezolvare îi depășește prerogativele. Rolul fast al invadării viitorului prin poezie (nu mă gândesc la viitorul tehnic a cărui anticipare rămîne pe seama producțiilor științifico-fantastice, ci la viitorul estetic, adică la axiomele unei lumi benefice în raport cu frumosul artistic) este însă dublu: în primul rînd îl salvează pe poet, oferindu-i paleativul unei închipuiri împlinitoare, în al doilea rînd — și acesta este cel mai important — oferă cititorului puțința de a înveli „lucrurile“ degradate de cotidian într-o pojghiță conectivă, menită a emite legături atît pe axa absciselor, cît și pe aceea a ordonatelor, atît dincolo, cît și dincoace de zero. Poezia își recapătă astfel rolul demiurgic și — cine știe — relația poet-totalitate (bufon-împărat) devine, poate, reciprocă.

Din volumul *Spectacol*,
Cartea Românească, Buc., 1979, p. 3-4

LEONID DIMOV

[...]

— Aș vrea să vă pun acum o întrebare care, cel puțin pentru început, nu are în vedere cine știe ce subtilități sau trimeri specioase la teoriile moderne de poetică: în ce măsură este biografică poezia dumneavoastră?

— Vedeți, cum spune prietenul nostru Nerval, omul are două existențe: aceea de om real și aceea de nălucă. Există o biografie a cotidianului, a vieții reale, și o biografie onirică; iată că am folosit cuvîntul pe care pînă acum dumneavoastră l-ați ocolit...

— Veți vedea că nu-l ocolesc...

— Așa că poezia mea, de cînd a început să fie publicată și pînă acum, nu că este biografia mea, ci este, cum să spun, însăși existența mea. Dialogurile pe care le am eu în poezie, visele pe care le inventez și le aduc în sprijinul unor idei nu sînt altceva decît biografia mea; nu trăiesc o altă biografie. Existența cotidiană, cu tot maldărul ei de vicisitudini sau de bucurii, nu este altceva decît un zgomot de fond pentru această biografie, și cred că nu alta rămîne condiția oricărui individ care își arogă dreptul de a se mărturisi.

„Pasiunea
vieții mele
a fost
să ajung biolog“

— Vorbeam de biografie pentru a o contrapune, ca sursă generatoare de poezie, cu filonul ludic, atât de important în poezia dumneavoastră. După mine, ceea ce vă asigură unitatea poeziei de până acum, prolificitatea ei, ține mai mult de această facultate ludică, copios alimentată și întreținută. Tot de aici apare uneori o anumită monotonie, o anumită repetare în unele volume, care a fost observată; poate că e greșită dichotomia pe care o avansează eu, dar în același timp nu pot să nu observ că exercițiul ludic se degreavează mai ușor de datele biografiei, își asumă o anumită independență. Pot bănuî că fără această independență probabil și poezia dumneavoastră ar fi mult mai inegală, mai supusă fluctuațiilor bioritmului, mai copleșită de planctonul existenței cotidiene care, cum știm, este rareori spectaculos.

— Ceea ce numiți dv. derularea viziunilor, din cât am înțeles, este la mine continuă. Adică și atunci când stau de vorbă cu acești doi căței — căci stau de vorbă cu ei — sînt sincer în conversația mea. Este foarte adevărat că am ajuns la o contopire între ceea ce dumneavoastră numiți existența imediată și existența secundă, prin artă, abia în ultimii zece ani. Eu trăiesc această contopire. Visele mele, cele scrise, sînt gîndite, sînt trăite tot timpul, și eu le comunic în clipa în care, hai să zicem așa, un demon ciudat mă silește să fac acest exorcism. Nu știu în ce măsură necesitatea acestui exorcism este un medicament. Dumneavoastră vorbiți de un plancton monoton al existenței diurne, dar nu uitați că există și un nehton de adîncime, și eu, ca biolog ratat, știu că nehtonul de adîncime asigură existența planctonului.

— Oare vă prefaceți a nu observa că bucuria dumneavoastră de a visa, bucurie romantică, a beneficiat și de libertatea pe care suprarealismul a adus-o în poezia modernă. Căci în poezia pe care o scrieți, fabula suprarealistă are tot atîta pondere ca visul romantic.

— Aveți perfectă dreptate; dacă nu ar fi existat romantismul, suprarealismul și freudismul, nu aș fi existat nici eu. Dar eu exist negîndu-le, deși ele m-au creat; negîndu-le gradul de programare, gradul de luciditate, negîndu-le artificiozitatea. Poate pare un paradox, dar eu refac lanțul clasic: în ultimă instanță nu mă consider un

romantic, ci un clasicist. Suprarealismul în sine este prea plin de teorie, e adevărat însă că el a fost un ferment care a permis poeziei să intre pe porțile larg deschise ale secolului nostru. Deschizând aceste porți, și-a îngăduit să creadă că el a adus și poezia. Nu, poezia este în altă parte.

— Nu mă surprinde să aud că vă considerați un clasicist. La baza poeziei dumneavoastră există o rigoare clasică a construcției, o metodologie clasică în conducerea fabulisticii poemului, o arhitectură a ideilor foarte fin elaborată.

— Așa cum artistul clasic construiește faptul real, eu construiesc visul. Suprarealistul a reușit să demonstreze că visul e o parte a realității. Oniricul spune: este, poate, partea cea mai importantă. Vă rog să citiți această propoziție luată dintr-o carte de știință, tipărită nu demult la Editura Dacia, care se numește *Visul* și aparține lui Liviu Popoviciu: „Visul e o funcție psihică cu rol încă obscur.” Dacă în această carte de știință, și în știință în general, se admite că funcția visului rămâne încă obscură, eu nu-mi pot permite să modific ceva din credința mea și, de fapt, nici nu vreau.

[...]

Fragment dintr-un interviu realizat de Dinu Flămând,
în *Amfiteatru*, nr. 4, aprilie 1980, p. 10, 11

LEONID DIMOV

[...]

— *Ați fost acuzat de onirism și „onirism”. Singur Iorgulescu, după știința mea, a respins, în scris, această acuză. De fapt ce este onirismul și ce au vrut oniricii?*

— Judecînd după felul în care a fost tratat, se poate spune că onirismul s-a dovedit un „rău necesar” al literaturii noastre actuale. Un țap ispășitor, cum nu se poate mai rezistent, care continuă să joace acest rol chiar și după ce criticii (nu știu dacă și Mircea Iorgulescu, pentru care am o deosebită stimă) zic că a dispărut.

„Onirismul” figurează și azi în articolele de circumstanță în calitate de *bête noire*. Trebuie să spun de la început că oniricii îi aveau printre ei și pe M.R. Paraschivescu și pe Virgil Teodorescu — viitor onirocton — și pe alții, că se revendicau din Dionisie Eclesiarhul, Budai Deleanu, Mihai Eminescu ori Mateiu Caragiale și Ion Barbu, dar își găseau puncte de sprijin în Al. Philippide, Ștefan Bănulescu ori chiar Nichita Stănescu. Dacă ar fi să formulez o definiție a onirismului, azi, după ce n-au mai rămas decît „oniricii”, aş spune că el a dorit să fie o încercare de a încremeni caleidoscopic lumea

**„Eu cred
că a gîndi
atunci cînd
ești doar o trestie
e cel puțin
un act critic,
altminteri
ai foșni doar
în bătaia vîntului”**

pentru a o face să pătrundă în legitățile specifice visului, lăsînd — bineînțeles — cuvintele și implicit ființa ta pieritoare și digitigradă să-și ducă slujba mai departe. Iată ce a fost așa numitul și absurdul hulitului onirism estetic, *opus* celui suprarealist și pus în căutarea aceluia Graal care cuprinde legile visului. Astăzi am putea — cu riscul de a nu mai rămîne originali — aduce în sprijinul teoretizării de mai sus următoarea poezie a lui Nichita Stănescu apărută în 1968, dacă nu mă înșel:

Deodată aerul a împietrit în jurul meu
Și se izbesc de el cuvintele zvîrlite
și se-nroșesc și-așa rămîn mereu
din ce în ce mai lungi și mai rărite.
Și simt cum gravitația se mută
în mine însumi, din afară
și brusc pe globul inimii îmi cade
lumea, cînd trupu-mi încă zboară.

Dar nu un țap ispășitor voiau a deveni oniricii, pomiți, după propria lor mărturisire (desigur plină de bonomă viclenie), în căutarea unei definiții.

Subsemnatul, de pildă, la îndemnul și sub oblăduirea marelui prozator *oniric* care este — chiar dacă el n-ar dori să fie — Ștefan Bănulescu, am inițiat o serie de articole care urmăreau a demonstra pe calea istoriei literare că nici o literatură nu se confundă cu fața mereu vizibilă a lunii. Cunoșteam prea bine teritoriul pe care-l exploram. Mișcarea literară pe care împreună cu bunii mei prieteni literari încercam a o închea nu era o simplă opoziție la proletcultism. Poate că privit acum, după atîtea avataruri, era, în definitiv, o *în-țoarcere la clasicism*. Unul dintre noi a și spus-o. Romantismul, suprarealismul, freudismul reprezentau atunci pentru noi tot așfia inamici dificil de învins precum dificil de învins a fost reaua credință. Era greu, anacronic chiar, să ne războim cu suprarealismul, atît de puternic în România, nu numai prin cei rămași cît — mai ales — prin cei care, ajunși pribegi au construit acolo tot felul de mode. Cu atît mai mult cu cît tocmai avangardismul fusese cel lovit de proletcultism și mai ales că, tocmai din eșecurile sale am tras noi învățăminte. Ba, pe urmă, suprarealiști n-au fost numai fostul nos-

tru mecena, Virgil Teodorescu, ci și Geo Bogza, Gellu Naum ori Tașcu Gheorghiu, oameni de seamă, cu care nu ne-am fi luptat nici cu ideile, dar nici cu pumnul.

Greu ne era să ne războim cu romantismul, templu inexpugnabil, generator, acum, de neprimejdioase povestioare fantastice dar care nu fusese mai puțin curentul generos și primitiv menit a spulbera un academism în care, după multe cazne, a nimerit chiar el. Cum putem repudia freudismul când abia acum, după un deceniu, se spune că vor apare la noi cărțile lui Freud.

Ne-am fi mulțumit a contribui la formarea unui climat literar benefic formativ și informativ. Iar dacă în grădinile „suspendate” ale acestui climat am fi meșterit și noi un ermitaj, am fi socotit problema încheiată. Acum, iarăși, nu din pricina acelor care puneau arta deasupra vieții de zi cu zi, ea continuă să rămână deschisă. Nu ne e dat însă nouă a o rezolva.

— *Sînteți de acord cu ideea că opera artistică este o critică adusă existenței?*

— Aș fi înclinat să răspund, pur și simplu, da. Însă, pascalian fiind din fire, nu prea știu ce e existența. Eu cred că a gândi atunci când ești doar o trestie, e cel puțin un act critic. Altminteri ai foșni doar în bătaia vîntului.

— *Există în literatura noastră, încă de la începuturile ei, o puternică tentație a epopeicului. Dumneavoastră ați mărturisit-o și altădată, dar cum doriți să vă structurați epopeea onirică?*

— Am un cult, mărturisit, pentru Budai Deleanu. Structura epopeii sale, subsolul mai ales, mi se pare aproape modernă. Epopeea mea, a cărei scriere, din pricina senescentei devine din ce în ce mai greoaie, poartă titlul: *Mărul Cunoștinței*. Prologul a apărut în *Viața Românească* de acum cîțiva ani. Este vorba de o fizică, biologie, medicină, sociologie și chiar lingvistică (limbaj) onirică. În subsol, explicațiile parcurg serii întregi de la simple cuvinte la poeme ori chiar romane. Acțiune temerară pentru care, dacă o voi duce la capăt, îi rog pe cititori să mă absolve.

— *Cum se simte un poet ziditor înlăuntrul lumii sale?*

— Cîteodată mai bine decît în lumea reală. Dar de cele mai multe ori mai prost.

— *Sîntești un inspirat?*

— Nu-mi compun stihurile ca pe o demonstrație matematică.
Dar nici nu mă las furat de dicteu.

— *Cum se vede lumea printr-o lucarnă?*

— Ca printr-o lucarnă a „Cinei cea de taină” a lui Andreea del Castagno, asemeni unui caleidoscop, ori mai bine zis a unei marmure multicolore meșteșugit șlefuite.

[...]

Fragment dintr-un interviu realizat de TRAIAN ȘTEF,
în *Vatra*, nr. 1, 30 ian. 1981, p. 6

LEONID DIMOV

— *Ați fi tentat să exclamați „la început a fost Visul”? Odată rostită această formulă, ați socoti că trebuie sacralizată?*

— Când mă trezesc în fiecare dimineață într-o lume infinit mai stranie și mai inexplicabilă (și totuși există!) decît nocturna forfotă onirică, pentru a-mi reaminti — hipnapompic chiar — că sînt muritor, bolnav și ignorant, nu-mi pot stăpîni un recul față de contactul plin de cruzime cu formele *reale*. Îmi încep de aceea ziua cîntărind tăria maleabilă, dulce chiar, a lumii onirice, față de duritatea asurzitoare a seninului diurn. Și sînt tentat atunci să exclam „la început a fost Visul”. N-am să am însă niciodată răgazul necesar pentru a sacraliza eu însumi această formulă. Vedeți, Cuvîntul n-are nevoie de mijlocitori. Putem, deci, crede că a fost la început și de la început. Odată rostit însă, adică din clipa în care se instituie legea, cuvîntul își pierde puterile și nu mai poate face altceva decît să urmeze la infinit unul și același făgaș. Cu visul, lucrurile stau altfel. El recurge la *n* intermediari pînă ce se încropește, iar odată pornit poate urma ce căi voiește. În acest fel, visul ajunge mult mai aproape de lucrul în sine, deși

**„Visul
nu e
o irealitate,
ci o componentă a
existenței globale“**

se spulberă o dată cu ivirea zorilor. O întâmplare reală este, deci, încinsă între coordonate stricte, desfășurându-se univoc. Faptul oniric se derulează într-un timp și spațiu extensibile, avînd puțința de a urma nenumărate căi. Aceasta pînă în clipa trezirii. De atunci însă *amintirea* unui vis nu se deosebește cu nimic de *amintirea* unei întâmplări reale. Formula „la început a fost Visul” poate fi, deci, sacralizată.

— *Am găsit un pasaj în Castelul lui Kafka ce mi se pare a putea constitui un motto al creației lui Leonid Dimov, excelent vizualizată de ilustrațiile ireverențios pioase ale lui Florin Pucă: „... i se revela o lume atît de mare, încît nu se putu opri să stabilească un contact cu ea prin micile sale experiențe, ca să se convingă mai bine atît de experiența ei, cît și de a sa proprie”. Vă recunoașteți în aceste rînduri?*

— Pasajul kaskian surprinde doar prima fază, aceea a probării: te înțepi, te ciupești, te zgîrîi pentru a-ți demonstra că lumea neobișnuită în care ai pătruns fără veste există aieva. Abia după ce treci de această vamnă începe adevăratul proces al totalizării onirice. Atîta vreme cît constați doar configurațiile lumii reale rămîi în pragul tainei. E, ca să zic așa, momentul strîngerii materialului. Te poți încăpăîna în a rămîne aici, devenind un bun sistematician, adică pulverizîndu-te în operații secundare. Dacă-ți dai seama însă (or, tocmai acest lucru e revelat în vis) că spațiul amorf preexistent ivirii formei conține și lăcașul cu potențialitate aleatorie în care forma urmează a se ivi, atunci trebuie să-ți asumi responsabilitățile unui arhitect. Pentru a cita tot din Kafka: „Pomesc la vînătoare de construcții. Ajung într-o odaie și dau de ele într-un colț unde se confundă și alcătuiesc un amestec alburii” (*Jurnal*, 21 nov. 1913). Dacă îndrăznești să „umbli” la acest amestec, înseamnă că ai depășit examenul de admitere. Încă o dată: problema nu stă în a-ți păstra calmul, adică în a găti o tocană la buza vulcanului cînd temperatura amenință să urce pînă la aceea a plasmiei. Abia după ce această emoție a dispărut începe adevăratul travaliu asupra amintitului „amestec alburii”.

— *Nu vi se pare că, dincolo de uluirea onirică, se profilează niște fenomene (de inadaptabilitate, depeizare, frustrare etc.) care,*

sub instrumente mai puțin bine orientate (deși bine intenționate!), ar putea căpăta o interpretare prozaică? Nu cumva Visul e o trapă a unui Destin ostil nu doar prin cecitate, ci și prin cifra de decepționat prin care urmărește, în cele din urmă, a ni se divulga?

— Nu știu ce-i dincolo de uluirea onirică, dar cred că ea se află dincoace de interpretarea freudistă a Visului. S-ar putea ca visul să fie într-adevăr o trapă, un mod de-a te sustrage, de-a trage clapa Destinului. S-ar putea ca inadaptabilitatea, depeizarea, frustrarea și mai ales *etc.* să fie implicate în cazul tuturor, deci și al meu. Încerc însă plăcerea să cred că într-o epocă de liniște și de împlinire „cifru” prin care se divulgă destinul rămîne la fel de decepționant. Sorții n-au nimic comun cu soarta. Urmînd o traiectorie dezordonată în funcție de inexorabile (neant, infinit, moarte, eternitate), sufletul nu încetează să fie convins că faptul însuși al existenței sale implică un sens. Iar visul, chiar dacă nu ajută la descoperirea noimelor, adaugă crudelor fapte reale un halo magic menit a genera vecinătăți în intercomunicare. Lumea devine dintr-o dată mai suportabilă, nevoia de miracol se reduce vertiginos, de undeva, din te miri ce colțuri prăfuite, sticlește o chemare, o ispită, o putere ce ordonează lucrurile sub pecetea unui zîmbet universal. E, fără îndoială, prea puțin, dacă ambiția noastră uzurpatoare tinde către Dumnezeu, dar e foarte mult în ipoteza că pariul pascalian este acceptat în sensul unui panteism chivernisit prin încercările de a face artă. Ar mai fi o problemă: Destinul are două ipostaze. Una dintre ele este imediată, cotidiană, individuală. Orbirea sa e întrucîtva amendată de rolul premonitoriu al viselor ca atare. Cel de-al doilea chip al Destinului, cu desăvîrșire orb, este cel întors către univers, către specie, către epocă. În acest moment poate fi plasată ideea tendențiozității poeziei onirice. Ivire secundă, ea poate juca, în măsura în care cîștigă suficiență amplexoare, un rol fast în desfășurarea lumii, prevestind cumva momente de împlinire, utopice altminteri, în aparența dezertică a istoriei.

— *Credeți că poezia onirică poate fi compatibilă cu o tendențiozitate oarecare? Cam în felul în care Gérard de Nerval îi trata pieziș—admirativ pe „arhitecții moderni” ce ar fi „destul de precauți ca să-i clădească lui Dumnezeu lăcașuri care să poată folosi și în alte scopuri, cînd lumea nu va mai crede în El”...*

— Se poate și fără vis. Atunci, însă, încercuit de „stingerea eternă”, spiritul își poate îngădui luxul liberului arbitru: totul e permis. Valența etică, tendențioasă, dacă vreți, a poeziei onirice, nu stimulează construirea de temple fără Dumnezeu, ci, dimpotrivă, ridicându-și templele din material imaginar, își câștigă dreptul de a face cu ochiul unei divinități rămase la fel de ascunsă precum în cel mai teluric act. Cariera onirică e prea bogată (zăcămintele sînt practic inepuizabile) pentru a justifica precauții de prisos. Dacă lumea nu va mai crede, n-are decît să părăsească lăcașurile.

— *Care sînt, după părerea dvs., coordonatele producției onirice pe mapamondul liric, admițînd că aceasta nu suspină în plină voluptate a condiției migratoare precum Don Quijote: „Oriunde mă așez, stau la loc de cinste” (vorbă pe care am aflat-o amintită de autorul Auréliei)?*

— Nu există literatură, oricît de marcată de idealul clasicist, care să nu aibă, precum luna, o față ascunsă. Dacă literatura franchează, desfășurată sub semnul clarității, întinde o viguroasă creangă dinspre Nerval către Michaux, literatura noastră, nu mai puțin tributară valorilor clasice, poartă și ea germenii evoluției onirice. De la Heliade:

Dar o lumină sfîntă la ochii mei îmi vine,
Ascunsuri se descopăr la slabele-mi vederi;
În slavă-i adevărul s-așază lîngă mine;
Visul își schimbă fața...

(Visul)

pînă la Șt. Aug. Doinaș:

Lucrul acest, neîndoios, există
Dar n-are nume: nu vorbim de el,
Altfel e harnic: puntea între vise
Și deșteptarea-i omoplatul lui.

.....
Prin el respiră tot ce-i pe pămînt,
De aceea, uneori, un vis par toate.

(Lucrul acesta)

visul nu e o irealitate, ci o componentă a existenței globale, iar literatura consacrată lui va atinge fără îndoială vîrsta clasicismului,

căci e nefiresc ca aparența foșnitoare a frunzișului să conteste absorbția mută a sevei de către rădăcini. „Este în adâncul nostru un adevăr în chip obscur seducător... anume că omul poartă în el rădăcinile tuturor forțelor care plămădesc lumea, că reprezintă modelul în miniatură și documentul de studiu al acesteia” (Craudel, *Arta poetică*). Coordonatele producției onirice se află pe mapamondul ca atare (ca repere ale sufletului cosmic), și nu numaidecât pe mapamondul liric.

— *Care este poziția dvs. față de adevăr? Îmi îngădui să vă reamintesc că Ortega y Gasset spunea că „frumusețea metaforei începe acolo unde sfîrșește adevărul ei”.*

— Se impune o delimitare mai limpede între planul diurn și cel nocturn. Ca și Destinul, adevărul are două întruchipări: este adevărul „de buzunar”, cel funcțional, cel cotidian, a cărui lipsă, după cum spunea Montaigne, duce la coruperea moravurilor. Dar mai este și adevărul „adevărat”, adică acea dimensiune a fiecărui fenomen și a tuturor fenomenelor la un loc, dimensiune care, pornind de la origine, duce la „adevăr”, deci la motorul primordial, pierdut în negurile necunoașterii. Nu i ne vom putea identifica, oricît de departe ne-ar purta forța visului, dar nu vom pierde niciodată senzația că sîntem însoțiți mereu de ceea ce am fi putut deveni dacă nu am fi fost ceea ce sîntem. Această senzație, eminent onirică, poate fi socotită o aproximație a adevărului.

— *Vă considerați de fapt un creator de metafore în sens gramatical? Ori în elanul imaginației dvs., voit deoboșate, atît de sarcastice cu sine, vă simțiți totuși autorul unei lumi de o realitate absolută, care e o Metaforă unică în raport cu creatorul său?*

— Atunci cînd Blaga îl „demasca” pe Mallarmé aducînd drept argument jocul analog al cimiliturii, ne arăta, o dată pentru totdeauna, deosebirea dintre „misterul de retortă” și misterul autentic, supus revelării cu ajutorul metaforelor de tip secund. Mă adaug la lista mînuitorilor unor astfel de metafore, ba chiar nădăjduiesc că Metafora unică nu se află în raport doar cu creatorul său, ea fiind revelatorie față de misterul speciei ca atare. Există un loc de taină în care deosebirile individuale se șterg, pentru că acolo își au soriginea. Precum exemplifică Blaga însuși:

în somn sîngele meu ca un val
se trage din mine
înapoi în părinți.

X Nu mi-am povestit totuși visele niciodată. Am încercat să alcătuiesc vise care să nu fie numai ale mele. La fel cu taina revelată, m-a ispitit halucinant și construirea visului, regia onirică. Anecdota încetează a mai fi o cărămidă, ea devenind un cancioc de tinci menit a consolida abstracte paralelipede întru înălțarea edificiului babilonic, mereu mai înalt, mereu mai labirintic, mereu surpat, precum turla prințului acvitan. Ce rămîne între ochiurile poemului nu-s decît ruinurile unui vis. Niciodată nu ne vom reaminti întreaga aventură onirică. Cu cît gîndul treaz îl fugărește cu mai multă încordare, cu atît pierde mai iute și iremediabil visul în jungla virgină a celor uitate. Stăruie certitudinea unei imagini-cheie, identică ultimului vis ce nu urmează a se mai risipi o dată cu trezirea, ci dăinuie, pecete pusă asupra neantului, „ca un joc de iezi pe morminte înalte“.

— *Critica a făcut apropiere între creația lui Leonid Dimov și cea a lui Tudor Arghezi. În ce grad vă socotiți solidar și în ce grad vă disociați de poetica argheziană?*

— Singurele „apropieri“ pe care critica ar fi fost îndreptățită să le facă între mine și Arghezi ar dezvălui un raport de subordonare. M-am trezit, la o vîrstă adolescentină, din somnul eminescian de rigoare, tocmai la auzul nasturelui ce cade în eternitate. Nu se poate face o apropiere. Distanța rămîne infinită, după cum infinită este și poezia lui Arghezi, cel mai mare poet al acestui secol. Dacă încercările mele cuprind influențe și împrumuturi argheziene (și ele cuprind, desigur), mărturisesc că lucrul îmi face cinste. De rudimentul concepțiilor etico-filozofice desprins din complexul arghezian însă mă disociez, eu neaderînd la viziunea gospodărească asupra lumii și vieții, specifică unui elev de internat, plin de timorare și revoltă la primii pași, claustrat apoi în „mărțișorul“ propriei sale viziuni, chiar dacă de o somptuozitate ducală. Asta nu înseamnă că nu rămîn siderat de admirație în fața vervei polemice argheziene, chiar atunci cînd, trecut fiind prin ciur și prin sită, acesta conchide: „Un scriitor are noroc. Altuia i se refuză. E ca o făcătură: aici răspundere n-ai.“

— Dacă una dintre viziunile dvs. v-ar acorda calitatea de Apolo, cum ați arbitra conflictul autorului Cuvintelor potrivite cu Ion Barbu?

— Nu cred în mituri, aceste moduri de timpă escamotare a marilor dificultăți, nu cred în arbitri. Cred însă în dreptatea ambilor autori, înfoiați ca la un semn pentru a-și apăra, fiecare, ograda pîn-gărită de bibilicile celuiilalt. Și cînd te gîndești că întreaga luptă s-a pornit din iureșul pe loc al îndatoritorului artist Baltazar! Fastuoasă și idilică gîlceavă, de pe urma căreia nici un combatant n-a pierdut nimic. Cititorul însă a avut prilejul să asiste gratuit la un încîntător spectacol jînînd de *commedia dell'arte*. N-a fost vorba de nici un conflict.

— Este posibil, în pofida numeroaselor obstacole, lăuntrice dar mai cu seamă exterioare, de a se vorbi de un umanism fondat pe Vis, înzestrat cu o retorică a propriei sale onorabilități?

— Mă străduiesc, atunci cînd mă gîndesc la semnificațiile visului, să le pun în legătură doar cu poezia. Nu sînt și nici nu doresc să imit omul de știință care, după vaste incursiuni onirice la capătul cărora constată că, împiedicate să viseze, pisicile mor după douăzeci și patru de ore, este nevoit să declare că visul continuă să rămînă o necunoscută, dar că, știe el prea bine, nu joacă alt rol decît acela al reîncărcării acumulatorilor cerebrali.

Cu mult mai modest, dar și mai onest, nu caut să privesc dincolo de legătura dintre vis și poezie. Cred de asemenea că epoca onirică a producției poetice nu este nicidecum ultima. Dimpotrivă, poezia are o sferă mult mai cuprinzătoare decît visul, iar dacă eu mă mărginesc la zona de incidență a acestor sfere, este pentru că-mi dau seama că în afara acestei zone rămîn cu totul necopt. Mă consolez însă la gîndul că alții, mai importanți, n-au izbutit să se descurce, necum să se facă înțeleși.

— Cu care dintre poeții români actuali vă simțiți vecin de atelier literar? Care dintre ei (este vreunul?) pășește somnambulic pe acoperișul acestuia, atras de postulatul selenar?

— Acum mai bine de un deceniu am aflat (cu bucurie!) că Emil Brumaru descoperise „cu mijloace proprii” valența onirică. Vecini de atelier literar însă n-am fost. Visul îngăduie și el o diversitate de

stiluri. Drept care mă încumet a-l instala sub flamurile sale și pe mult bătaiosul apologet al funambulilor semantici, Șerban Foarță. Alături de soarele negru al melancoliei cred că divina Phoebe ocupă un loc la fel de însemnat pe firmamentul lui Mircea Ivănescu, de departe cel mai bun poet actual, după opinia mea.

— „Un realism mărginit, care nu te duce decît pînă la vîrfurile nasului“, arăta marele Feodor Mihailovici, „e mai primejdios decît cea mai nesăbuită și mai fantastică imaginație.“ Într-o discuție pe care am avut-o în deceniul șapte, mi-ai spus, pe un ton foarte firesc, că unul dintre iluștrii noștri prozatori realiști (probabil „cel mai“) nu are ce căuta în biblioteca dvs. Unde credeți că se sfîrșește „mărginirea“ realismului și începe magia sa? Ori e un mod definitiv condamnat, neînstare a se împlini în majoră semnificație estetică? În așteptarea răspunsului mi-aș permite precizarea că propria dvs. manieră vizionar-ironică e legată de tehnica trompe-l'œil, prin necesitatea unui obiect al parodiei, prin răsucirea contrastantă a sufletului. Visul e ca o flacără arzînd pe un suport material, nu-i așa?

— Prefața la *Frații Karamazov* cuprinde următoarea observație a lui Dostoievski a cărei justețe am verificat-o cu prisosință:

„...un om ciudat este, de cele mai multe ori, un caz particular, izolat. Nu-i așa? Dacă nu sînteți însă de acord cu ultima afirmație și îmi veți răspunde: «Ba nu, nu-i așa», ...atunci s-ar putea să mă simt ceva mai liniștit... Fiindcă un om ciudat nu numai că nu este «totdeauna» un caz izolat, ci de multe ori, s-ar putea ca tocmai el să dețină cele mai caracteristice trăsături ale epocii respective...”

După mai bine de o jumătate de secol de viață, pot mărturisii fără înconjur că n-am întîlnit pe nimeni care să nu se încadreze în rubrica oamenilor ciudați. De la mahalagiu la aristocrat, individul, în măsura în care și-a depășit condiția de animal — cu sau fără eforturi — se trezește într-o ființă dedublă. Un eu participă, în funcție de condiții, la realitatea „mărginită“, acaparantă, a cotidianului, iar celălalt pășește cu sau fără sfială dincolo de pragul ciudatului, dincolo de realismul acceptat la modul social, desigur ca specia să poată dăinui. Prozatorii „cei mai“, cei care se zbat cu îndîrjire în biotopul realității aparente, n-au cîștigat nicicînd sufragiile mele. N-am reușit să-i deosebesc de obiectele firești ale lumii reale. Arta

începe abia după ce suportul material e definitiv statuat la rangul de suport. Nimic fără el, dar totul dincolo de el. Tehnica *trompe l'œil* ține de necesitatea de a da cezarului ce e al cezarului. Nu poți executa un salt — și cu atât mai mult un triplu salt mortal — fără o minuțioasă pregătire prealabilă. Numai că în cazul nostru nu-i vorba de aport. Pregătirea poate fi mult mai spectaculoasă decât saltul. Oricât de nereușit însă, de mic, de ridicol ar fi acesta din urmă, doar *el contează*. Realismul mărginit, obstinația în firesc și cotidian e asemenea mărginirii la un antrenament infinit, niciodată încununat de salt. Da, visul e o flacără ce arde pe un suport material, dar acest suport material e justificat numai dacă deasupra lui pîlpîie flacăra visului. Fără focurile fugitive, mlaștina rămîne un simplu depozit de nămol.

— *Pictorul preferat al lui Céline era Vlaminck și e regretabil faptul că Ambroise Vollard n-a avut ideea de a-i comanda o serie de ilustrații pentru Voyage au bout de la nuit. Dacă ați fi fost artist plastic, v-ar fi ispitit gîndul unei asemenea lucrări?*

— M-am socotit întotdeauna un pictor ratat. Poet fiind, am scris uneori după picturi. Dacă aș fi fost artist plastic însă nici nu mi-ar fi trecut prin minte să ilustrez vreo scriere. Mi-aș fi zis că e păcat.

— *Aveți preferințe în domeniul muzicii?*

— Nu pot să zic că nu-mi place Bach.

— *Una dintre cele mai impresionante caracteristici ale Visului am înțeles-o sub iscălitura lui Cesare Pavese: „Un vis lasă întotdeauna o impresie de grandoare și absolut. Aceasta provine din faptul că în vis nu există amănunte banale, ci, ca-ntr-o operă de artă, totul este calculat în vederea unui efect.” Mă întreb dacă Visul nu este acea impersonalizare, în stare naturală, pe care o teoretizează poetica modernă. O eliberare instinctivă de eu, o dăruire desmărginire de care poetul, rabatteur al cuvîntului, dispune înainte de a o realiza prin expresia sa muncită, alungată prin toate hățișurile personalității sale culturale...*

— Nu numai decît grandoarea și absolutul domnesc în vis. Și nici nu-i adevărat faptul că visul renunță la amănunte banale. Uneori, dimpotrivă, tocmai puzderia de amănunte îngăduie visului să se

X
structureze. Cred că elementul prim care distinge oniricul și-l face ispititor pentru creația poetică este lipsa fricii autentice, a fricii reale, a fricii justificate ce ne îmbibă ființa în viața reală datorită fragilității noastre și ireversibilității clipei. Un sentiment „special” de frică ne însoțește și în vis. E însă o frică zâmbitoare, o frică amendată de siguranța sub-subconștientă că putem oricând deschide supapa trezirii. De aici magia „construirii de vise”, în sensul introducerilor eului într-un domeniu poetic, lipsit de spaimă (deși populat de spaime) autentică. Discursul oniric nu rețază cu adevărat firul nici unei vieți, nu anulează nici o clipă. El colaborează doar cu două dintre moire. Atropos e omisă. Imaginea, gândul, întâmplarea împrumută un veșmînt etern care le încremenește, asemenea unei amintiri esențiale. Nu știu dacă v-ați gândit vreodată la ciudățenia echivalenței dintre vis și realitate din clipa în care acestea se proiectează în memorie. Amintirea unui vis este la fel de adevărată ca memoria unei întâmplări din viață, ba poate chiar mai vie, mai pregnantă, mai apropiată. Nu mă refer doar la visul de noapte, ci la construcția onirică, la veghe, prin folosirea materialului și legilor onirice. În cazul acesta, nu realitatea, ci visul este suportul „material”, dacă vreți, al poemului. Realitatea, modelată în vis, este remodelată în poem. Un joc secund.

— *Vă duceți uneori la circ?*

— Mi-ar fi peste putință să mai merg la circ. Ar fi sfișietor. Nici nu cred că aş avea curajul să iau bilet. Da, au fost vremuri frumoase.

— *Ce mi-ați răspunde, stimate Leonid Dimov, dacă v-aș pune o întrebare dulce, de culoare roz-bombon, de un kitsch cuceritor, de tipul „sînteți fericit”? De fapt, vă și pun această întrebare.*

— Fericirea, ca și matematica ori poezia sînt îndeletniciri juvenile. Dacă te încapățînezi însă te poți socoti fericit și la adînci bătrînețe. Ca Booz. După cum poți versifica pînă-n ultima clipă. Un obicei urît, o manie, precum însăși viața după o anume vîrstă. „Mori la timp”, spusese Nietzsche. Era o soluție elegantă, desigur, dar incompletă. În definitiv, nu trăiești doar ca să-i încurci pe cei grăbiți să treacă de *Entrümpelung*. În carapacea mea din cioburi și lut, s-au încrustat atîtea întâmplări, ospețe, sfișieri, reverii, lupte, amînări, alinturi, despărțiri, vise, morți, bucurii, lacrimi, dragoste, popasuri,

toamne, clopote, priveliști... că fericirea s-a prefăcut într-un fel de abur matinal. Chiar dacă pînă-n amurg nu rămîne din el nici urmă, a doua zi se ivește iar, ca-n glumă, dinspre marile îndepărtări de dincolo de urbe.

Așa s-ar fi cuvenit să răspund la această intempestivă întrebare dacă existența mea s-ar fi confundat cu literatura. *Din fericire*, nu mă socot chemat a rămîne identic unei vocații facultative. *Nu sînt un literat*. Veninul, genetic implantat în existența mea de om, recuză animalica aspirație către *carpe diem*. Iar nătîngia proprie nu echivalează decît infinita mea dorință de a fi benefic. Crunta adversitate, însă, dintre Adevăr și această dorință, convingerea tîmpă că eșecul meu este o proiecție a eșecului speciei, așează fericirea în raftul problemelor ce nu se cade a fi puse. Mărturisesc de aceea profunda întristare pe care o resimt la capătul acestui chestionar la care, cu atîta bucurie, m-am apucat să răspund.

Interviu realizat de GHEORGHE GRIGURCU,
în *Familia*, nr. 10, oct. 1982, p. 9-10

LEONID DIMOV

Precum Nietzsche pe malul lacului Silvaplana, am avut și eu viziunea veșnicei reîntoarceri. Pe nici un mal. Așa, în odaie. Deschizînd un ochi, unul singur, pentru a nu spulbera amintirea visului dinspre dimineață. Cîntau vrăbiile, urluiau gugustiucii, vibra șfîșietor primul tramvai, departe. După ce m-am documentat mi-am dat seama că viziunea veșnicei reîntoarceri nu are nimic comun cu mitul respectiv. Nu pentru că Dumnezeu nu are școală și nici părinți care să-i fi spus povești, ci pentru că mi-este strein pînă la scîrbă procedeul inventării vide, al fantasticului întemeiat pe minciună pură. Drept care mă lepăd de romantism și suspectez dicteul automat.

Poemele ce urmează se desfășoară, deci, în încercuiri mult mai modeste decît mitul ancestral. Ele vizează iterația banală, diurnă ori nocturnă, nichthemerală ori sezonieră, în nădejdea identității cu cercurile concentrice generate de o piatră aruncată în apă: ultimul le înglobează pe toate dar n-ar exista dacă primul nu s-ar fi născut. Și n-ar ajunge pînă la malul lacului Silvaplana.

Argument

Din volumul *Reîntoarcere. Poeme*,
Cartea Românească, Buc., 1982, p. 5

LEONID DIMOV

[...]

— În poeziile dumneavoastră se conturează un tărîm fabulos, în care viețuitoare și obiecte se află în relații neașteptate, ce țin de multe ori de domeniul miracolului. E un teritoriu în aparență asemănător celui în care ne aflăm și totuși de fiecare dată intervine ceva care îl metamorfozează — făcîndu-l de nerecunoscut și inaccesibil altfel decît prin intermediul versurilor dumneavoastră. Sînteți — ce mai încoace și încolo — stăpînul unui univers inconfundabil, enigmatic, fără a deveni nici o clipă înspăimîntător — așa cum se întîmplă de pildă la Philippide. Un astfel de ținut plin de farmec nu l-ați fi putut cunoaște decît în copilărie, cînd lumea e văzută ca printr-o lunetă vrăjită, astfel încît realitatea pare formată numai din priveliști care încîntă ochiul. Așa să fie?

— Nu. Copilăria mea nu e o colecție de amintiri fastuoase. Am fost crescut de bunicii mei care erau învățători. Școala avea și internat și acolo îmi făceam veacul. Nu pot să uit bucătăria școlii unde se afla o tingire uriașă în care se prăjeau chiftele. Nu aveam nici măcar locuință și multă vreme ni s-a așternut într-o sală de cursuri, pe podiumul

**„Între poet
și patrie
relația este totală“**

catedrei. Dimineața așternutul se strîngea cînd veneau elevii. Odată am visat că din cutia catedrei ieșea un vierme uriaș. De atunci am rămas cu un sentiment negativ față de accesoriile școlare și chiar și pentru prerogativele veleitare ale dascălilor cu orice preț. Și fiica mea — care e profesoară de engleză la Brănești — are de împlînat reticențele mele față de modalitățile didactice.

— *Iată că visul v-a marcat încă din copilărie. Mai tîrziu însăși poezia dumneavoastră a găsit un filon de aur în lumea visului.*

— Dorința de a diseca și de a exprima visul m-a animat de cînd am început să scriu. Încet-încet am ajuns la o știință nu numai a visării ci și a conturării visului treaz. Totul a căpătat un profil literar în cadrul grupului oniric actualmente defunct nu numai datorită membrilor săi, ci și neînțelegerii manifestate chiar de către literații din opera cărora ne revendicăm a purcede: Philipptide, Virgil Teodorescu, și chiar Șerban Cioculescu. Eu nu țin să povestesc vise și cu ajutorul cărților mele nu se pot dezlega înțelesurile viselor. Eu vreau să creez — treaz fiind — un vis real. Visul oniricilor nu este subordonat dicteului automat, ci e o nouă încercare de a ajunge la un nou clasicism.

— *În treacăt fie zis, împărțirea asta pe poeți onirici, suprarealiști etc. nu-mi prea place. Eu cred că sînt poeți sau nu sînt. Însă oare visul înseamnă o abdicare de la realitate?*

— Visul nu e o abdicare de la realitate, ci e o parte din realitate, precum poezia onirică — iartă-mă, dar asta-i termenul! — e o poezie realistă.

— *În ce măsură visul mai joacă vreun rol în viața omului modern?*

— În măsura în care omul modern își retează aripile cu care a fost înzestrat de natură visul i se pare că nu are nici o importanță. Știința vine atunci și-l lămurește cum că dacă n-ar visa, fiziologic vorbind, ar pieri. Iar o poezie care celebrează visul în stare de veghe nu are cum să nu-l intereseze. Adrian Păunescu îți poate confirma că pe vremea cînd ieșeam împreună în public — în amfiteatre, uzine, cluburi, cazărmi — am avut un succes neașteptat recitîndu-mi versurile. Socot că auditoriul era format din oameni moderni.

— *Un personaj dintr-o nuvelă de Philipppide nu visa niciodată. Trăia într-un orizont meschin, satisfăcut că poate să execute cu docilitate ritualul existenței fără să-și pună mari probleme și fără a fi contrariat de ceva. Din clipa în care începe să viseze i se dezvăluie o altfel de lume.*

— Dincolo de viața cotidiană omul evoluează filogenetic între doi poli situați în neant. Mrejele dulci sau amare ale existenței de zi cu zi îi pot abate spiritul cu care a fost înzestrat din naștere către activități lăaturalnice sensului necunoscut al existenței sale. Nu există însă individ care să nu atingă o vîrstă la care să nu aibă senzația că dincolo de colcăiala specifică (ținînd adică de specie), natura îl silește să traverseze un deșert, care îl duce neapărat la cimitirul elefanților. Sentimentul morții poate să absenteze o viață întreagă, din bucata de spirit hărăzită fiecărui om. Este însă imposibil ca în ultimul moment acest sentiment să nu-l readucă pe elefantul respectiv la visul din care a purces. De aici și întrebarea lui Shakespeare: „Căci în somnul morții,/ Cînd ai scăpat vremelnicului caier,/ Ce vise-atunci ai să mai poți visa?” Visul, cugetarea asupra lui și arta făcută sub rigoarea lui reprezintă din punctul meu de vedere un însoțitor, un reazem al așteptării la care este silit elefantul de care am amintit.

— *Ce șanse are o poezie a visului să comunice ceva despre om?*

— Aici se ivește următoarea problemă: dacă visul propus de mine în poezie reprezintă o lume exclusiv a mea, care nu are nimic de-a face cu patrimoniul oniric al altora. Eu nu cred asta. Așa cum avem un plan de simetrie și ne supunem unor legi fizice și biologice, eu cred că și visul nostru se supune unor legi identice, valabile pentru fiecare. Deocamdată, numai poezia sau arta pusă în slujba descoperirii acestor legi are acces la ele, știința abdicînd, cel puțin pînă acum.

Iată ce se spune în finalul fascinantei cărți *Visul* de L. Popoviciu: „Visul este o funcție psihică, cu rol încă obscur.”

[...]

Fragment dintr-un interviu realizat de GEORGE ARION,
în *Flacăra*, nr. 4, 28 ianuarie 1983, p. 9, 10

DUMITRU ȚEPENEAG

AMFITEATRU: S-a scris prea puțin despre onirism, un curent năstrușnic și profund, ieșit parcă de undeva din coasta suprarealismului, foarte modern în poetică însă, adunînd sub aceeași umbrelă pe un Dimov și o întreagă generație de tineri iconoclaști — în fine, o echipă de poezie destrămată iute fie prin dispariția fizică a autorilor (Dimov, Mazilescu, Turcea, Titel), fie prin plecări în exil (Țepeneag, Gabrea, Ivănceanu).

Cît datorează, domnule Țepeneag, acest curent presiunilor și infirmităților de tot felul din comunism? A însemnat onirismul un mod mascat de protest și un refugiu într-un sistem imaginar ce dădea cu tifla puzderiei de dogme din jur? Ați fost oare oile negre ale turmei monocoloro behăind voios pe pajiștile comunismului ori, pur și simplu, onirismul s-a născut cam de la sine, emanat de cursul ideilor și al tradiției literare?

DUMITRU ȚEPENEAG: Oi negre oricum am fost. Sau poate prea albe. În orice caz rîfoase. Din cînd în cînd izolate, învinuite de turbare, ținute în carantină. Cum să nu turbezi sub lupa cenzurii? Eram priviți ca niște lupi. Nu chiar toți. Pînă și la noi solidaritatea n-a fost perfectă.

**„Grupul oniric
a coborît
din maimuța
suprarealismului“**

Așa că, pînă la urmă, s-a ajuns la polarizare, la selecționarea țapului ispășitor. Vreau să spun că, bineînțeles, contextul politic a contat, dar „grupul oniric” nu s-a născut ca o simplă reacție politică, nici ca un răspuns la întrebarea naivă: cum să facem să nu ne supunem regulilor realismului socialist? Au fost și alți scriitori care la un moment dat nu s-au mai supus și au încercat să facă realism critic sau măcar realism social... cu șopîrle. Ori lirism pur. Ori să se întoarcă la suprarealism, căci și asta a fost posibil într-o vreme.

E limpede că grupul oniric n-a coborît din cer. A coborît din maimuța suprarealismului, prin negare. Și din alte animale din menajeria literaturii.

Cînd l-am cunoscut pe Dimov (prin 1958/59), el scrisese deja o puzderie de poezii de factură mai întîi arhegiană, apoi barbiană. Fiind mult mai tînăr, eu nu încropisem decît cîteva schițe în care încercam să mă îndepărtez cît mai mult de marele model care era pentru mine Kafka. Prietenia noastră a fost miraculoasă. Bazată pe circumstanțe existențiale, ca orice prietenie, dar și pe afinități literare, pe gusturi comune. Amîndoi consideram suprarealismul drept o găselniță facilă și fascinantă în același timp. Afișam față de suprarealism un oarecare dispreț. În schimb ne plăcea pictura suprarealistă care de fapt nu respecta „legile” manifestului bretonian. Unde e dicteul automat la Magritte, la Chirico? Chiar și Dalí, care miza cel mai mult pe incongruență, e obligat să aleagă, să decidă plastic. Să organizeze spațiul pictural după legile combinate ale visului și ale picturii. Adevărat suprarealist era Masson care se lăsa în voia gestului sau, mai tîrziu, abstracționiștii lirici ca Pollock — care era și el un gestualist înrăit. Lui Dimov îi plăcea să vorbească de o „legislație a visului”, iar amîndoi respingeam atît dicteul automat cît și relatarea viselor autentice prin formula: „Noi nu visăm, noi creăm vise”.

Sigur, atitudinea lui Breton a fost ambiguă și schimbătoare. Nu se rezuma la dicteul automat la care a renunțat Breton însuși la un moment dat. Dar nu vreau să intru acum în amănunte nici să iau în considerație toate avatarurile suprarealismului. Deși onirismul românesc a putut fi socotit (pe nedrept, zic eu) un simplu avatar...

Ceea ce vreau să subliniez deocamdată e că noi am pornit de la pictură, ci nu de la poezia suprarealistă. De aceea poezia dimoviană

a putut fi taxată drept parnasiană. *Ut pictura poesis!* Pe urmă lucrurile s-au mai complicat. Concepțiile noastre estetice nu erau, ori, mai precis, nu au rămas perfect identice. De pildă, eu mă manifestam ca un dușman înverșunat al lirismului — chiar și în poezie! —, sau mai bine zis al subiectivismului poetic de sorginte romantică. Pentru mine, poetul nu-și exprimă pur și simplu sentimentele, ci le pune eventual în scenă pentru a declanșa un efect estetic. Aici, ce-i drept, am avut câștig de cauză și e ușor de observat o evoluție spre epic, în poezia dimoviană. Cum „recomandam“ cultivarea spațiului literar cu elemente narative chiar și în poezie, era firesc ca deosebirea dintre proză și poezie s-o văd, din punct de vedere oniric, mai degrabă artificială. În felul ăsta am ajuns la ideea de *text*, independent de tel-quești și cu mult înaintea „textualiștilor“. Scotociți în revistele literare din a doua jumătate a anilor '60 și o să găsiți *ideea de text* aplicată chiar la poemele lui Dimov. Ceea ce îl enerva la culme. „Vrei să faci din mine un textier“, zicea el. Țin minte, eram la Dolhasca, invitați de Emil Brumar, ne-am ciorovăit ore întregi pe chestia asta.

A trebuit să fac eu și pe teoreticianul grupului pentru că ceilalți aveau și mai puțină trageră de inimă spre teorie decât mine. În România însă, pe vremea aceea nu era deloc ușor să teoretizezi în afara marxismului și a realismului socialist. Cenzura stătea cu ochii pe noi. Era mult mai ușor să publici un text oniric decât să teoretizezi pe marginea lui. Am publicat totuși câteva articole, câteva „șotroane“ prin *Luceafărul*, *România literară*, ba chiar și în *Viața Românească*. În *Amfiteatru* am reușit să tipărim o „masă rotundă“ despre onirism, care a stîrnit scandal. Participaseră, în afară de Dimov și de mine, Daniel Turcea și Laurențiu Ulici. Din partea redacției era Paul Chitic. Mazilescu promisese că vine și el, dar l-a uitat Dumnezeu în cîrciuma prin care trecuserăm și noi ceva mai înainte.

În domeniul ăsta, al teoriei, am fost cu adevărat pionieri. Cu ezitări și poticneli desigur, cu fereală și uneori cu stîngăcie, oricum „teoria onirismului“ a însemnat spargerea monopolului ideologic, iar generațiile următoare au profitat de asta. Cred că Iorgulescu a scris ceva în genul ăsta, ori poate Lucian Raicu. Nu mai știu.

După ce-am fost salvat de la alcoolism prin decret prezidențial... vreau să spun: după ce-am fost silit să rămîn la Paris și gru-

pul oniric a început să se destrame, am încercat să schițez trăsăturile esteticii onirice în *Cahiers de l'Est* (4/1975). Iar ceva mai târziu, în *Lettres Nouvelles* (număr consacrat literaturii române), m-am aplecat cu mai multă răbdare asupra diferențelor dintre suprarealism și onirism.

Trebuie să mai fac o precizare. Ce spun acum se referă la „tentativa onirică” a anilor 1964–1974, când s-a format, sub impulsivitatea lui Dimov și a mea, și a activat așa-numitul *grup oniric*. Dar noi toți am evoluat după aceea cu atât mai diferit cu cât încă de la început existau deosebiri destul de mari între noi. Gândiți-vă cât de distante sînt și, mai ales, pot părea la prima vedere versurile lui Mazilescu de cele ale lui Ivănceanu, de pildă. Și totuși eu cred că se poate vorbi de o unitate estetică. Grupul nu s-a încheiat doar pe prietenie și pe refuzul realismului socialist.

„Eram suspecti, deocheați, dar și băgați în seamă”

AMFITEATRU: *Generația mea, și mă gîndesc în primul rînd la varianta ei bucureșteană, datorează imens, dacă nu aproape totul, existenței Cenaclului de Luni. Cum erau întîlnirile dumneavoastră, unde și cînd v-au venit primele idei, a existat oare un cenaclu „oniric”?*

DUMITRU ȚEPENEAG: Și „grupul oniric” s-a format în cenaclu, care era singura formă de întîlnire pentru tinerii scriitori.

Mai întîi a fost un „nucleu dur” — Dimov și cu mine — care a rămas în starea asta „pre-expansionistă” mai mulți ani, pînă prin 1964 cînd am hotărît că *se poate publica*, și am intrat în „viața literară”. Am făcut-o cu oarecare sfială sau, mai bine zis, cu suspiciune. Eu eram mai sociabil, Dimov mult mai puțin. Dar pentru că-i plăcea să-și citească poeziile cu glas tare, a acceptat să mă întovărășească la cenaclul *Luceafărul* condus, pe vremea aceea, de Eugen Barbu. Acolo i-am cunoscut pe Virgil Mazilescu, Vintilă Ivănceanu, Daniel Turcea și alții. Acolo i-am cunoscut și pe mulți alții rămași în afara grupului. După multe lupte și peripecii, Eugen Barbu a fost izgonit și de la *Luceafărul* și de la cenaclu care a fost pus sub oblăduirea lui Miron Radu Paraschivescu. Ivănceanu a devenit secreta-

rul cenaclului, iar grupul oniric se afla în momentul său culminant. Ceva mai înainte, tot M.R.P. a obținut un „supliment“ în interiorul revistei *Ramuri* pe care l-a botezat „Povestea vorbei“. N-a durat decât nouă luni. În acest timp M.R.P. a încercat să facă din acest biet supliment de patru pagini o adevărată revistă de avangardă. Obiectivul lui era un fel de „sfântă alianță“ între vechii suprarealiști — Gellu Naum, Virgil Teodorescu etc. — și noii, printre care ne includea și pe noi. De altfel, printre tineri, Reichmann, Oișteanu și chiar Ivănceanu nu erau departe de suprarealism. Chiar și Mazilescu era considerat de critica vremii drept suprarealist. Termenul de „oniric“ sau de „onirist“ avea, și politic și estetic, o reputație suspectă. Asta și din cauza noastră, mai ales a mea. Luam din ce în ce mai mult atitudine politică, spre disperarea lui Dimov care era mai cu scaun la cap decât noi toți. În 1968 am venit la Paris, am vorbit la „Europa Liberă“, m-am lăsat firitisit de căpeteniile exilului. Eram deci suspecti, deocheați dar și băgați în seamă din ce în ce mai mult. Și-apoi nu erau puțini nici acei care ne simpatizau. Mă rog, nu sînt eu acum în stare să descriu atmosfera din anii aceia destul de frenetici. Mai ales anul 1968, un an exploziv. În 1968 a fost cît pe-acî să avem o „revistă a noastră“. Imediat după invadarea Cehoslovaciei de către trupele sovietice. Cel puțin noi așa am crezut. Era de fapt un supliment al *Luceafărului* și se chema *Ocean*. O biată foaie, dar pentru noi era minunat. În ultimul minut, Cenzura a interzis-o. În șpalt.

Unde ne întîlneam? Desigur la cenaclu, dar și la „Casa Scriitorilor“ (deveniserăm foarte repede membri ai Uniunii) ori la Dimov, ori prin cîrciumi.

„Ivănceanu și cu mine eram frondeuri prin caracter“

AMFITEATRU: O întrebare probabil puțin tautologică, numai că e util pentru mine să aflu răspunsul presimțit din gura dumneavoastră: cîtă frondă de tip experimentalist se ascundea în spatele textelor și cîtă miză gravă? O întrebare iscată și de situația aceasta cu totul specială a dispariției bruște a grupului...

DUMITRU ȚEPENEAG: Nu înțeleg prea bine expresia „frondă de tip experimentalist“. Sigur că literatura noastră putea fi calificată

drept „experimentală” și, în măsura în care încerca să propună *noi* moduri de scriitură, și era: în sensul bun al cuvântului. Cît despre frondă, asta era o atitudine de viață, cu o coloratură politică. Ivăncescu și cu mine eram frondeuri prin caracter, dar nu și Dimov. Și în nici un caz Turcea. Deși Turcea era de fapt cel mai puțin adaptabil la „viața literară” de atunci. După cum s-a și văzut. Și nu mă gândesc numai la moartea lui tragică (deși toate se leagă!). Eram cu toții niște „boemi” și, mult timp, niște „marginali”. Eram „bețivi”. Nu făceam „concesii”, nu scriam pentru partid: nu mîncam căcat!... Sprijineam un „fost deținut” ca Paul Goma precum și pe alți foști deținuți. Ne războiam cu Barbu și „oamenii” lui. Eram „bine văzuți” de „Europa Liberă” care, prin comentariile ei, ne-a creat o faimă politică nemeritată și, indirect, ne-a radicalizat. Dar mai ales a impus o interpretare politizantă a literaturii noastre.

Dumneavoastră vorbiți de „viteza” cu care s-a destrămat grupul. Dar nu vă gândiți că a fost *singurul* grup cu o teorie estetică afirmat în anii aceia! Dovadă că încă se mai vorbește despre el...

Grupul s-a destrămat pentru două pricini. Persecutat de cenzură (vocabula „oniric” a fost literalmente interzisă mai mulți ani de-a rîndul), urmărit și infiltrat de Securitate, nu mai avea nici o șansă să continue să se afirme ca *grup*. Apoi, după „tezele din iulie” (1971) o parte din „membri” au fost siliți sau tentați să rămînă în străinătate, și în primul rînd eu (Dimov mă poreclise în bășcălie *caidul*), să zicem „capul” teoretic și organizatoric. Rămas singur, Dimov s-a străduit să-și salveze propria-i operă. Nu mai avea chef de „grup”. Avea și el dreptatea lui!...

AMFITEATRU: *O avalanșă de întrebări acum: Care a fost — în rezumat — poetica onirismului? Ce și cît din acele „păcate ale tineretelor” ar putea fi reconstituit în textele de astăzi ale unor autori, totuși, atît de deosebiți stilistic? Ați căutat protecția unor modele străine?*

DUMITRU ȚEPENEAG: Am răspuns deja, ce-i drept, foarte parțial, la aceste întrebări. Cred că se poate spune că tentativa onirică românească a avut ambiția să-l împace pe Valéry cu Breton. Scriitura automată a fost un eșec recunoscut pînă la urmă chiar și de suprarealiști, dar un eșec rodnic pentru că a îngăduit apariția unei

noțiuni mai subtile (întrevăzute deja de Valéry): aceea a producerii textului din el însuși. Grație scriiturii automate, principiul sacrosanct al întregii literaturi, acela al unei realități (fie și subiective) anterioare scriiturii, al unui *fact* de viață (sau de experiență personală) preexistent formulării, a putut fi subminat și în cele din urmă negat de către succesorii teoretici ai lui Valéry. Desigur, suprarealității încă respectau „estetica expresiei“, ei aveau ceva „de transmis“: realitatea psihologică, „funcționarea reală a gândirii“. Și totuși, în practica dicteului automat se întâmplă că *momentul cunoașterii* și acela al *expresiei* sînt atît de aproape unul de celălalt încît par simultane. Această simultaneitate lasă impresia că totul se petrece în interiorul *textului*, cuvintele născînd cuvinte.

Noi, în România, abia auzisem de Raymond Roussel care era foarte puțin cunoscut chiar și în Franța. Nu cunoșteam decît vag teoria ricardoliană, construită pe bîjbîielile geniale ale lui Valéry, și care de altfel era abia în curs de formulare. Dar citisem și chiar tradusesem cîteva din romanele lui Robbe-Grillet și ale lui Pinget (pe care însă Dimov le privea cu suspiciune).

Deci, în Franța, Breton și Valéry erau receptați ca doi poli opuși. Nu și în discuțiile noastre teoretice — chiar dacă numele acestora, pe care le folosesc aici noțional, nici nu erau pomenite. Nouă, visul nu ne oferea materia ci legile sale. Nu era un depozit de imagini, ci un model legislativ. Nu-i admiram incoerența libertară, ci modul subtil de structurare. Valéry vorbea de forța productivă a rimelor și nu întîmplător Dimov a păstrat cu încăpăținare rima în toate poemele sale. Dar nu numai rima e productivă. *Orice cuvînt produce*. Spațiul literar alcătuit din elemente percepute în succesiunea lor poate produce și efecte de simultaneitate, fiind în permanență traversat de ecouri și structurat în toate sensurile și la mai multe nivele. Ideal vorbind, noi am fi vrut să facem un fel de muzică pictată în care timpul să fie neîncetat convertit în spațiu.

Ca să fiu foarte sincer, mi-e teamă să nu vorbesc azi despre onirism altfel decît vorbeam sau aș fi putut vorbi atunci, cînd încă mai exista grupul oniric. Dacă stau să mă gîndesc, nici n-ar fi de mirare. Onirismul „grupului oniric“ n-a fost decît un moment din evoluția mea și nu știu dacă fac suficiente eforturi de memorie. De pildă, acum mi-aduc aminte că la „masa rotundă“ din *Amfiteatru*

ambibiția de sinteză despre care vorbeam acolo era altfel exprimată: avea ca teză onirismul romantic, iar ca anti-teză, suprarealismul. Acum resimt suprarealismul ca un ultim avatar al romantismului.

Cred că va trebui să caut textele mele teoretice de la sfârșitul anilor '60 (1968 a fost anul cel mai productiv) și să le public într-un mic volum. Adăugînd articolele lui Dimov, „masa rotundă“ și unele texte din anii '70, voi putea face dovada că grupul oniric a avut o teorie coerentă. Nu era doar o bandă de prieteni talentați și scîrbiți de regimul politic de atunci din care vroiau să evadeze în vis.

Paris, septembrie 1990
Amfiteatru, nr. 9-10, 1990

ADDENDA:

LEONID DIMOV

I

Ajuns într-o zonă muntoasă, printre stînci și papuri scăldate într-o lumină fără sursă, Gérard de Nerval (căci el este obsedatul care ne ajută să începem a spune ceea ce avem de spus) zărește dintr-o dată cum „pe celălalt povîrniș se întinde o urbe imensă“. În răstimpul cursei lui transmontane noaptea apucase să vină. Se zăreau luminile locuințelor și străzilor. Lipsa soarelui, apariția cam fără veste a orașului aceluia uriaș, piața în care se vindeau fructe sudice, sînt tot atîtea elemente care generează starea de vis în fragmentul din *Aurélia* pe care-l amintise. Odată ivită însă această stare, autorul pare a se odihni în real: „Coborîi o scară întunecoasă și o apucați pe străzi. Peste tot afișe anunșînd deschiderea unui cazinou iar amănuntele distribuției erau enunțate în articole aparte. *Încadrarea tipografică era alcătuită din ghirlande de flori atît de bine realizate și colorate încît păreau naturale*“.

În odaia Minotaurului

Încercare
asupra
artei onirice

Iată un exemplu de mare tehnică! Datul *real*, absolut real, servește, paradoxal, accentuării stării de vis. O dovadă peremptorie că literatura onirică n-are nimic comun cu descripția „viselor de noapte“. E de aceea inutil și poate chiar „demascator“ a discuta în acest sens despre mecanismul viselor, despre desfășurarea lor psihanalitică. Toate aceste probleme sînt, desigur, interesante și ar adăuga preocupării noastre acea aură științistă atît de caracteristică secolului, dar implică o primejdie, induc într-o eroare ciudată și anume: substituirea obiectului cu metoda.

Pentru că *obiectul literaturii onirice* nu este visul sau, mai bine zis, nu este exclusiv visul ci *întreaga* realitate din care visul este o apreciabilă și — mă rog — stranie parte.

Ceea ce împrumută (termenul nu este impropriu pentru că aici, împrumutul este spontan restituit) literatura onirică din arsenalul visului este de natură metodologică. Vom aminti, în primul rînd de alterarea principiului cauză—efect.

Uite, cerul a mișcat:

Plecăciuni îți face ție. (Ion Barbu)

Sînt nu numai „cuvinte de îmbărbătare“, ci constatarea unei ordini inverse. În al doilea rînd, durerea, chinul dispar ducînd cu ele eticul cotidian care este înlocuit cu o reevaluare estetică implicită a oricărui element componistic, fie el încremenit ori în acțiune. Monștrii care simbolizează stările negative devin astfel trepteuitoare către un Eden precis:

Și-n sombra-i semeție infernul i-e arvună

S-ajungă paradisul pe schele și de draci,

nu-i numai definiția lui Arghezi, stihuită în 1948 de V. Voiculescu. Este mărturisirea unei lumi paradisiace însă nepromisă, nedăruită, ci creată, mereu alta, mereu mai perfectă, de artist cu imaginarele cărămizi ale unei realități analgezice. Este auzul unor clopote vindicătoare, care transformă durerea în dor. Nedumirit, poetul întreabă:

Nu vrei să stați pe loc puțin,

Să mă gîndesc ce e, alean ori chin? (Tudor Arghezi)

În al treilea rînd, extinderea firescului pînă la vecinătatea dintre entitate și lege:

Citesc mișcarea steli-n măruntaie

scrie George Magheru și... adaugă:

Vîntul de-ar fi viu, cînd ar zbura
peste mărăcini, s-ar înțepa.

Asemenea precepte alături de numeroase altele publicate de Magheru sub titlul de *Proverbe* sînt încercări de a surprinde tocmai legislația onirică aplicată elementelor reale, cu care artistul intră într-un fel de comuniune, într-un fel de panică, precum în acest ultim proverb pe care nu putem a nu-l cita:

O, dacă o clipă de-aș putea vedea
copacul dezbrăcat de coaja mea!

(G. Magheru)

Și, pentru a fi tetrameri (punctele cardinale păstrîndu-și aceeași semnificație în literatura onirică precum în geografie), pardo-sirea construcțiilor onirice cu mozaic extras din carierele memoriei.

Folosind — în această primă aproximație — cele patru procedee sugerate mai sus, vom putea construi nenumărate lumi tot astfel cum, renunșînd la postulatul lui Euclid se pot imagina nenumărate geometrii. *Cui prodest* vor întreba pragmaticii întru literatură. Îi vom trimite la istoria geometriei pentru a înțelege cum pot fi explicate și chiar transformate fenomene reale pornind de la un postulat imaginar.

II

Împrumutînd metoda visului, literatura onirică o restituie imediat, adică, după ce a pus în mișcare o colosală mașinărie, omite ambreiajul. Tehnica se materializează în sensul că:

— sintaxa capătă un fel de luminare sinestezică (și aici stă una dintre deosebirile esențiale dintre literatura onirică și dadaism etc.,

curente pentru care sintaxa nu mai reprezintă un idol, ci — uneori — un inamic);

— ortografia — la propriu și la figurat — joacă un rol evident, aproape caligramatic, menit să cizeleze asperitățile unui limbaj multidimensionat, devenit adică un fel de depozit de lucruri în sine. Vreau să spun că în această teribilă încercare de a da cuvintelor (prin magice alăturări în primul rând) o viață de sine stătătoare, adică de a opera cu ele în calitate de elemente *reale* și *întregi* și nu în calitate de simboluri (sau de noțiuni, dacă ne este îngăduită această iraționalitate), semnele ortografice, ba chiar forma, așezarea și corpul literelor devin elemente plastice, auxiliare desigur atunci când sînt scrise, dar ciudat de importante când sînt vorbite sau chiar gîndite;

— crusta prozodică (mă refer nu numai la poezie ci și la proză) prefigurează — asemeni planului morfogenetic al artropodelor — un *schelet*. Pe care vor interveni inserțiile organelor vizibile dar care joacă undeva la începutul compunerii un rol limpede;

— nenumăratele procedee utilizate în literatura „obișnuită” devin „fapte literare în sine” și, ceea ce este esențial, tuturor li se adaugă un coeficient fără dimensiuni dar profund extensor, care transformă elementul normal și normalizat folosit în literatură într-un fel de joc de forțe ce intră în relație cu alte jocuri de forțe alcătuiind grupuri întregi de natură ergică, adică în stare de a da cititorului senzația unei realități intrinseci. Cîntecul „zis cu foc acum o vară” devine trăsătura de unire între menestrel și nuntaș, capătă o surdină aparte și (paradoxal) o nouă și infinită putere de seducție. Astăzi, cîntecul este zis

... stins, încetinel,

La spartul nunții, în cămară.

Căpătînd o asemenea concretețe, o asemenea străvezime, lumea reală, lumea pe lîngă și prin care trecem cu atîta dezinvoltură în dimineața noastră cotidiană, se ridică la rangul de auto-lume, adică un peisaj de sine stătător, girat de un demiurg veșnic înclinat spre bunăvoință: artistul oniric. El nu vrea să scoată insul din labirintul problematicii existențiale ci, dimpotrivă, el împinge prin procedeele sale atît de secrete (o literatură onirică *exclude* lipsa de talent) dar

atît de sigure pînă în odaia Minotaurului. Unde domnește o insolită, o fantastică lege: rătăcitul este ingerat de monstru, i se identifică, devenind el însuși un consumator, dar de data asta, de... Ariadne.

III

Ceea ce vehiculează deci scriitorul oniric nu sînt elementele realității (ele sînt aceleași în calitatea lor de elemente și în vis), ci legislația care le guvernează.

Spre deosebire de suprarealism, literatura onirică nu reordonează și nici nu aglomerează la întîmplare elementele lumii reale. Ea creează o nouă legislație în care amintitele elemente alcătuiesc o nouă lume, întotdeauna mai pregnantă (la modul literar vorbind), mai vie, mai puternică decît lumea reală, oferind *nu iluzia unei certitudini, ci certitudinea unei iluzii.*

Dispar atunci relevarea fotografică a amănuntelor, descrierea de dragul descrierii, sarcina psihologică grefată artificial gesturilor nesemnificative, într-un cuvînt, nenumărate elemente formale sau formaliste care țin de domeniul *artei pentru artă*, al artei făcute de dorul lelii, ca să fim malițioși, și de care, în ciuda oponentismului său, realismul dogmatic n-a fost niciodată străin.

Dacă este, însă, străină formalismului naturalist, literatura onirică este la fel de îndepărtată de așa-numitul dicton automat. *Nimic mai lucid decît creația onirică pentru că nimic mai apropiat de noțiunea însăși de creație.*

„Să amintim numele acelor făpturi imagineare de natură îngească, pe care pana mea le-a tras [...] scăldate într-o lucire venind din ele însele. Ele mor, încă de la naștere, precum acele scînteii ce fac ochiul doar cu greu a le petrece prea iutea lor pieire, de pe hîrtia arsă. Leman!... Lohengrin!... Lombano!... Holzen!... o clipă, v-ați ivit, acoperiți de insignele tinereții, în zarea mea de farmec; dar, v-am lăsat să cădeți din nou în haos, asemeni clopotelor.

Lautréamont nu vrea să reitereze pur și simplu aici mecanismul apariției formulelor onirice. El folosește acest mecanism pentru a pune temeliile unei lumi fixe organizînd apoi haosul abia creat:

Dar tăcere! chipul plutitor al celui de-al cincilea ideal încet se desenează, ca unduirea nesigură a unei aurore boreale, pe planul de abur al inteligenței mele și capătă tot mai mult o închegare...”

X Într-adevăr: o *consistență determinată*, iată însușirea esențială a imaginii onirice. Ivită dintr-un haos ad-hoc ea este surprinsă în chiar momentul închegării și declanșată în viitoarea „lume” onirică precum o potență variabilă. Variația și traiectoria acestei potențe sînt determinate de creator potrivit unei legislații întocmite în fracțiunea de secundă ce precede actul creației. Dar nu o fracțiune de secundă de inspirație, de transă, de automatism, ci de maximă luciditate, un fel de aură atotcuprinzătoare justificată și absolvită prin însăși explicitarea ei în operă. Creația literară onirică, la fel cu cea picturală, nu este decalcul, filmarea unui vis (ne-am afla atunci în fața unui naturalism *à rebours*), ci dimpotrivă, investigarea imaginii reale cu acea forță reactivă specifică visului, pentru a fi folosită ca unealtă de investigare pînă în clipa așezării potrivit — am spus — unei legislații la cheremul autorului, într-un grup sintagmatic menit a genera aieva o stare de vis în cititor. Rațiune suficientă în ultimă instanță, dar care n-ar deosebi-o de celelalte modalități creatoare, care urmăresc delectarea sau înrîurirea cititorului. Artă onirică este însă mai mult decît delectare. Fără a mai aminti de rolul de drog pe care-l poate juca pentru creatorul însuși. Prin legătura secretă pe care o stabilește între creator și cititor, literatura onirică șterge la un moment dat deosebirea dintre aceștia conferind artei un rol exponențial.

dk Ba chiar mai mult, punînd la îndemîna creatorului instrumente pe care realitatea fără vis nu le poate oferi, artă onirică poate juca un rol gnostic:

„Cei ce visează ziua află multe lucruri ce scapă celor ce visează numai noaptea”, spunea Edgar Poe.

Cuprins

Notă asupra ediției (Corin Braga)	5
Actualitatea estetică a lui Mateiu Caragiale (D. Țepeneag)	7
Un debutant? (D. Țepeneag)	11
Poezie și Metafizică (L. Dimov)	13
Geometria săbiilor trase (L. Dimov)	15
Bilanț subiectiv (L. Dimov)	17
Despre ambiguitate (D. Țepeneag)	20
În căutarea unei definiții (D. Țepeneag)	23
Preambul (L. Dimov)	35
Pledoarie pentru o artă optimistă. Discuții (L. Dimov)	38
Vase comunicante (D. Țepeneag)	43
Dostoievski în trei personaje (L. Dimov)	48
Ion Barbu — <i>Selim</i> (L. Dimov)	59
Diversitate și accesibilitate (L. Dimov)	63
O modalitate artistică. Discuție la masa rotundă cu: Leonid Dimov, Dumitru Țepeneag, Daniel Turcea, Laurențiu Ulici	67
De veghe printre cuvinte (L. Dimov)	77
Luminiș și poezie (L. Dimov)	80
Ambițiile muzicale ale prozei (D. Țepeneag)	83
Ipostaze ale romanului actual (D. Țepeneag)	85
Debut și maturitate (L. Dimov)	91
Tehnica fascinației (D. Țepeneag)	96
Laudă anonimului (D. Țepeneag)	105
Florin Pucă — 20 de desene (L. Dimov)	108
Visul și poezia (D. Țepeneag)	110
Poetul de ieri, de azi, de totdeauna (L. Dimov)	113

Inocența poetului (L. Dimov)	117
Răzbunarea cuvintelor (D. Țepeneag)	121
Mit și comunicare (L. Dimov)	125
Pledoarie pentru un nou poet (L. Dimov)	130
Sub semnul Graalului (D. Țepeneag)	133
Homo ludens (D. Țepeneag)	138
Un volum nediscutat (D. Țepeneag)	141
O apologie a evidenței artistice (L. Dimov)	145
Chei fără lacăt (D. Țepeneag)	149
În labirint (D. Țepeneag)	153
Un cavaler rătăcitor (L. Dimov)	156
Fantasticul și granițele sale (D. Țepeneag)	158
Cronica lui Narcis: Leonid Dimov — <i>Semne cerești</i>	161
Poezia — mod de existență (L. Dimov)	163
Cele cinci fețe ale poetului (L. Dimov)	165
Despre subiect (L. Dimov)	170
Criteriul decisiv (L. Dimov)	172
O definiție în imagini (L. Dimov)	175
Misterul sub-baremului (L. Dimov)	177
Pagini inedite de „jurnal” (D. Țepeneag)	181
Despre Cenzură și vis (D. Țepeneag)	192
Șotron: <i>Ut pictura poesis</i> (D. Țepeneag)	195
Cîteva idei fixe și tot atîtea variabile (D. Țepeneag)	198
Tentativa onirică, după război (D. Țepeneag)	211
Argument (L. Dimov)	221
„Pasiunea vieții mele a fost să ajung biolog” (L. Dimov)	224
„Eu cred că a gândi atunci cînd ești doar o trestie e cel puțin un act critic, altminteri ai foșni doar în bătaia vîntului” (L. Dimov)	227
„Visul nu e o irealitate, ci o componentă a existenței globale” (L. Dimov)	231
Argument (L. Dimov)	242
„Între poet și patrie relația este totală” (L. Dimov)	243
„Grupul oniric a coborît din maimuța suprarealismului” (D. Țepeneag)	246

Addenda

În odaia Minotaurului. Încercare asupra artei onirice (L. Dimov)	255
--	-----